BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E TELEVISIVI

numero speciale

Colonna sonora

a cura di

GLAUCO PELLEGRINI e *MARIO VERDONE*

e inoltre le consuete rubriche

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA

ANNO XXVIII - NUMERO 3-4 MARZO-APRILE 1967

Sommario

(*Segue a pag. 3 di copertina*)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici e televisivi

Anno XXVIII - n. 3-4

marzo-aprile 1967

Direttore

Floris L. Ammannati

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti

Redattore capo

Ernesto G. Laura

Direzione e Redazione

Roma, via Tuscolana 1524, tel. 740046 (4 linee urbane).

Amministrazione

Edizioni di Bianco e Nero, Roma, via Antonio Musa 15, telef. 858.030-863.944 - c/c postale n. 1/48668

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: **Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.**

Gli "Oscar": appoggio allo spettacolo di qualità

Il 10 aprile, nell'Auditorio di Santa Monica in California, l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences ha assegnato i suoi premi annuali, meglio conosciuti col nomignolo di « Oscar ». Maestro di cerimonie era, come sempre, il comico Bob Hope. Ecco i premi:

Migliore film: *A Man for All Seasons* (Un uomo per tutte le stagioni) di Fred Zinnemann;

Migliore regia: Fred Zinnemann per *A Man for All Seasons*;

Migliore soggetto e sceneggiatura originali: Pierre Uytterhoeven per *Un homme et une femme* (Un uomo, una donna) (Francia);

Migliore sceneggiatura basata su un soggetto non scritto per lo schermo: Robert Bolt per *A Man for All Seasons* (basata sul dramma omonimo dello stesso Bolt);

Migliore attore protagonista: Paul Scofield per *A Man for All Seasons*;

Migliore attrice protagonista: Elizabeth Taylor per *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (Chi ha paura di Virginia Woolf?);

Migliore attore non protagonista: Walter Matthau per *The Fortune Cookie* (Non per soldi ... ma per denaro);

Migliore attrice non protagonista: Sandy Dennis per *Who's Afraid of Virginia Woolf?*;

Migliore fotografia in bianco e nero: Haskell Wexler per *Who's Afraid of Virginia Woolf?*;

Migliore fotografia a colori: Ted Moore per *A Man for All Seasons*;

Migliore scenografia per film in bianco e nero: Richard Sylbert per *Who's Afraid of Virginia Woolf?*;

Migliore scenografia per film a colori: Jack Martin Smith e Dale Hennessy per *Fantastic Voyage* (Viaggio allucinante);

Migliori costumi per film in bianco e nero:

Migliori costumi per film a colori: Elizabeth Hoffenden e Joan Bridge per *A Man for All Seasons*;

Migliore musica originale: John Barry per *Born Free* (Nata libera);

Migliore adattamento di musiche preesistenti: Ken Thorne per *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (Dolci vizi al foro) (basato sulle musiche di Stephen Sondheim);

MIGLIORE CANZONE: John Barry e Don Black per *Born Free*;

MIGLIORE MONTAGGIO: Fredric Steinkamp per *Grand Prix* (id.);

MIGLIORE FILM STRANIERO: *Un homme et une femme* di Claude Lelouch.

* * *

È qualche anno ormai che, con tutti i loro limiti, gli « Oscar » sono assegnati con criterio condivisibile e configurano un panorama equilibrato dell'industria (dato che dell'industria sono emanazione), facendo sempre più posto a pellicole degne di considerazione anche culturale. Si confronti il verdetto degli « Oscar » con quello di tanti recenti festival anche seri, e si vedrà che l'Academy sta incoraggiando, nel complesso, le buone tendenze del cinema americano. Ancora una volta, Hollywood, attraverso gli « Oscar », boicotta i « kolossals », un tempo sicuri di conquistare le ambite statuette: il « kolossal » del 1966, Grand Prix *(che fra l'altro non è un film volgare né stupido), ha ottenuto il solo « award » del montaggio, il che per una pellicola ricca, se non altro, di eccezionali riprese e d'una recitazione seria vuol dire proprio indicare il rifiuto di un filone. Che cosa si addita in sua vece?* A Man for All Seasons *e* Who's Afraid of Virginia Woolf? *appartengono al medesimo genere di film, la riduzione cinematografica di un preesistente successo teatrale. Siamo perciò sempre nell'ambito della formula « spettacolo » sorretto da efficienti sceneggiature e dal richiamo divistico, ma è interessante che Hollywood, che ieri per « spettacolo » intendeva* Gone with the Wind *(Via col vento), vale a dire l'adattamento di un mediocre romanzo veicolo però per i « divi » del momento, oggi preferisca due film che si rifanno a testi impegnati e controcorrente e ad attori che non sono solo « divi »: la non più giovane Taylor, l'eccellente (quanto poco popolare presso il grande pubblico) attore di teatro Paul Scofield. Non siamo in grado di giudicare ora quale di questi due film — che hanno riportato il maggior numero di « Oscar » — meritasse il premio maggiore. Tuttavia abbiamo visto in Italia, grazie alla compagnia di prosa allestita anni fa al romano Teatro della Cometa da Diego Fabbri,* A Man for All Seasons *di Robert Bolt, dramma storico fuori di ogni enfasi, ritratto di quel Tommaso Beckett che per non seguire la ragion di stato né le convenienze del potere accettò di essere giustiziato da Enrico VIII: una lezione, ci sembra, che può indirizzarsi contro ogni tentazione di farsi massificare, di cedere alla strada dei più, di rinunciare a lottare per le idee in cui si crede. Quanto a* Who's Afraid of Virginia Woolf? *è vero che il cinema divulga il dramma di Albee quando questi è già « consacrato » da una fama che rischia di imprigionarlo, ma è altrettanto vero che i temi ed i modi del dramma sono esplosivi rispetto alle pigre abitudini del cinema hollywoodiano. (A proposito del film in questione è anche utile il premio per la scenografia, che segnala un arredamento realistico quanto dimesso, lontano da quei fasti scenografici che parevano un tempo necessari per conquistare l'« Oscar » della specialità). Per gli*

Notizie varie

LUTTI DEL CINEMA — È morto il 7 marzo, a Miami Beach (U.S.A.), *Nelson Eddy*, 66, attore-cantante del cinema hollywoodiano (molto popolare negli anni '30 come protagonista di film musicali in coppia con Jeanette MacDonald); il 9, a Sacramento (California, U.S.A.), *Kenneth Harlan*, 71, attore del cinema hollywoodiano (protagonista di film di Griffith e di altri registi durante il « muto »); il 14, ad Amburgo (Germania occ.), *Hanns Lothar*, 37, attore tedesco del cinema, del teatro e della tv; il 20, a Magonza (Germania occ.), *Frank Wisbar*, 63, regista del cinema tedesco di origine lituana (nel '38 aveva lasciato la Germania nazista per trasferirsi a Hollywood, dove diresse film e telefilm, per tornare in Patria nel dopoguerra); il 22, a Milano, *Mario Marcazzan*, 65, studioso di letteratura italiana ed ex presidente della Biennale di Venezia, da cui dipende la Mostra del Cinema.

NUOVA STRUTTURA E NUOVE CARICHE ALL'ANAC — L'ANAC, cioè l'Associazione Nazionale Autori Cinematografici, che raggruppa registi, soggettisti, sceneggiatori e musicisti del nostro cinema, si è ristrutturata in forma federativa, distinguendo al proprio interno una sezione lungometraggio ed una cortometraggio. Approvato un nuovo statuto in conformità a questa linea organizzativa, sono state elette le nuove cariche sociali. Presidente generale dell'ANAC è ora Mario Monicelli, a cui si affiancano come consiglieri Sergio Amidei, Libero Bizzarri, Luigi Comencini e Damiano Damiani. Monicelli è anche presidente del-

attori minori, mentre attendiamo alla verifica di un secondo film la giovane Sandy Dennis, dobbiamo apprezzare il coronamento dell'attività già abbastanza copiosa e soprattutto varia di Walter Matthau, un caratterista sottile che equamente si divide fra il cinema ed il teatro (la scorsa stagione a Broadway fu premiato per la parte sostenuta in Italia da Rascel nella commedia di Neil Simon « The Odd Couple » [« La strana coppia »]). Quanto al riconoscimento per il miglior film straniero, ci sembra che gli americani rivelino ancora una notevole incertezza nel valutare le direzioni di sviluppo del cinema europeo, che ha dato certo quest'anno frutti più stimolanti del pregevole ma non straordinario film di Lelouch (perché poi premiarlo, oltreché come miglior film straniero, anche per la migliore sceneggiatura in assoluto? Se pregi particolari ha la pellicola di Lelouch vanno rinvenuti semmai nell'impiego del colore, non certo nel copione).

---

l'ANAC-lungometraggio, affiancato da Marcello Fondato come segretario generale, dal Maestro Teo Usuelli come tesoriere, da Sergio Amidei, Alessandro Cicognini, Luigi Comencini, Damiano Damiani, Piero De Bernardi, Age, Giuliano Montaldo, Bruno Paolinelli, Antonio Pietrangeli, Furio Scarpelli, Ettore Scola, Rodolfo Sonego, Cesare Zavattini come consiglieri, da Suso Cecchi D'Amico, Alessandro Continenza, Alberto Lattuada come membri del comitato di revisione e da Mario Camerini, Leo Benvenuti, Alessandro Blasetti come probiviri. Presidente dell'ANAC-cortometraggio è invece il poeta e regista Nelo Risi, affiancato da Ansano Giannarelli quale segretario generale, da Libero Bizzarri, Lino Del Fra, Giuseppe Ferrara, Ennio Lorenzini, Virgilio Tosi come consiglieri, da Agostino Bonomi, Mario Carbone, Vittorio Armentano come revisori, da Giovanni Angella, Antonio de Gregorio, Michele Gandin come probiviri.

CONFERENZE DI VERDONE IN GRAN BRETAGNA E IRLANDA. — Su invito degli Istituti Italiani di Cultura di Londra e di Dublino e delle sezioni britanniche della Società Nazionale « Dante Alighieri » il prof. Mario Verdone del C.S.C. ha tenuto in Gran Bretagna e in Irlanda conferenze sul « Cinema italiano oggi » e sul « Neorealismo ». Le conferenze — a cui hanno partecipato, oltre ai soci della « Dante Alighieri » e alla colonia italiana, anche scrittori, documentaristi, studenti universitari — hanno avuto luogo, oltre che a Londra e a Dublino, nelle Università di Birmingham, di Cardiff e di Liverpool, nonché a Leicester, Glasgow ed Edimburgo.

IN AUSTRIA IL CINEMA HA PERSO NOVE MILIONI DI SPETTATORI — Continua in Austria la crisi del cinema. Nel 1966 le sale cinematografiche hanno visto, rispetto al '65, 9.200.000 spettatori in meno e molti cinematografi hanno chiuso i battenti.

CLOUZOT TORNA AL CINEMA CON PICASSO? — Henri-Georges Clouzot, il regista francese che tace da alcuni anni a causa delle sue condizioni di salute, ha intenzione di tornare dietro la macchina da presa per realizzare un secondo lungometraggio documentario su Picasso, dopo il suo famoso *Le mystère Picasso*, completando appunto l'itinerario del pittore sino ad oggi.

WILLIAM KLEIN VINCE IL « VIGO » 1967 — Il fotografo di moda William Klein, che nel '65 vinse il premio della critica alle « Giornate » di Tours col telefilm di ambiente pugilistico *Cassius*, ha ottenuto il premio « Jean Vigo » 1967 destinato ad un giovane regista con *Qui êtes vous, Polly Maggoo?*

KOSINTZEV: NUOVO FILM SHAKESPEARIANO — Il grande regista sovietico Grigori Kosintzev sta lavorando alla sceneggiatura, dopo *Amleto*, di un altro film shakespeariano, il *Re Lear*.

CONFERENZE DI E. G. LAURA IN FINLANDIA — Il redattore capo di « Bianco e Nero », Ernesto G. Laura, è rientrato dalla Finlandia, dove ha tenuto una serie di conferenze sul « Cinema italiano degli anni '60 » per iniziativa congiunta del comitato finlandese della « Dante Alighieri » e dell'Istituto di Cultura Italiana in Finlandia. Laura ha parlato alle Università di Helsinki, presentato dal prof. Suolakti, ordinario di storia generale, e di Turku, presentato dallo stesso Rettore Magnifico, nonché al Teatro Comunale di Kotka e al Club Finlandese di Tampere. Prendendo le mosse dai registi più conosciuti, Laura ha illustrato le tendenze anche più recenti e la figura di giovani come Bellocchio, Cavani, Olmi, Bertolucci.

Colonna sonora

a cura di

Glauco Pellegrini e *Mario Verdone*

Il mondo sonoro del film muto: musica e sottotitoli

di *MARIO VERDONE*

In una scena del film di Jean Renoir *La Marseillaise* (1938) è presentato una spettacolo di ombre, che si svolge all'epoca della Rivoluzione francese. Mentre sullo schermo i personaggi si animano, da un lato un clavicembalo dà un accompagnamento sonoro allo spettacolo visuale.

In effetti, il più famoso presentatore di ombre di questa epoca, Séraphin, non rinunciava alla musica. In un programma che distribuiva ai passanti, si possono leggere alcune strofette (cantate su arie conosciute) come la seguente:

D'abord, j'ai des marionnettes
avec des costumes brillants;
Puis, j'ai des feux intéressants
Et des pièces à chansonnettes.
Puis des ombres et des tableaux,
Que sincèrement on admire;
Enfin, qui me connaît peut dire
Que je n'annonce rien de faux.

Ed ancora:

Sachez que l'artiste Mozin
Préside à toutes mes séances;
Il y touche du clavecin
Et chante aussi des romances ...

Il « Pont cassé », la più celebre delle « pièces » date da Séraphin, nacque — sembra — da una delle « Chansons ambiguës » contenute in una raccolta della vedova Oudet:

— Peut-on passer la rivière à guè?
— Les canards l'ont bien passée ...
— O lironfla, lirondère,
— O lironfla, lirondé ...

Ma c'era anche un accompagnamento musicale nei più antichi teatri di ombre d'Oriente (cinesi, giavanesi). Talvolta, si trattava semplicemente di un tamburo o di un canto. La ragione è molto semplice: uno spettacolo muto finisce sempre per affaticare: Maurice Noverre per il balletto, come Sebastiano Arturo Luciani per il cinema, lo hanno affermato.

È evidente che, se il film ha una sua preistoria, che può rimontare fino alla caverna di Platone — ricordiamo il sesto libro della « Repubblica » — o alle visioni interiori di Lucrezio (« De rerum natura »), la banda sonora può anche vantare i suoi antenati. Allorché Emile Reynaud presentò, nel 1889, il « Teatro ottico », con le pantomime « Autour d'une cabine » o « Pauvre Pierrot », od altre, i protagonisti — Arlecchino e Colombina, lo scudiero o l'acrobata — entravano e danzavano al ritmo di una piccola orchestra, cantavano ritornelli di musica espressamente creata o adattata. La canzone del « Pauvre Pierrot » è la seguente:

Pour peindre vos grâces fines,
Votre taille de roseau,
Je saurai prendre à Watteau
Son âme, ô ma Colombine.
Un vieil air de mandoline
L'évoquera du tombeau,
Pour peindre vos grâces fines,
Votre taille de roseau ...

Con queste premesse, la musica era pronta ad occupare il suo posto nello spettacolo cinematografico. Non soltanto la musica. Un prestigiatore ed illusionista italiano — il famoso Fregoli che aveva ricevuto a Lione nel 1896 un apparecchio cinematografico da Louis Lumière, e che lo aveva adattato al suo spettacolo con il nome di « Fregoligraph » — mostrava la sua intenzione di aggiungere il dialogo alle scene cinematografiche che presentava, prestando volta a volta, dietro lo schermo, la sua voce ai differenti personaggi. E poiché egli non era solamente un illusionista per gli occhi, ma anche capace di modificare a volontà la voce e il canto, i suoi film possono essere considerati quasi dei fonofilm.

L'epoca del fonografo

Il vuoto del silenzio doveva essere in ogni caso colmato: non si sopportava agevolmente il rumore del proiettore e, d'altra parte, il

dinamismo dell'azione chiedeva di essere controbilanciato da un effetto sonoro qualsiasi.

Thomas Alva Edison e Charles Pathé provarono ad accompagnare le proiezioni cinematografiche con dischi.

La lunghezza del film dipendeva dal disco impiegato. Ma venivano utilizzati anche strumenti musicali automatici. Rachel Low, nella sua « Storia del cinema inglese », ne rammenta diversi: Clavitist, Violino, Cinfonium, Cinechordeon, Biorkestra, Orchestrion.

« Fu il fonografo », affermò Thomas Alva Edison, « che, per primo, mi suggerì l'idea della macchina per filmare. Già da qualche anno io avevo eseguito ricerche sulla registrazione e sulla riproduzione del suono ed io avevo avuto, un giorno, l'idea che sarebbe stato possibile costruire un apparecchio che permettesse di fare per gli occhi quello che il fonografo faceva per le orecchie » (1).

Allorché il Kinetoscope di Edison ed il cinematografo di Lumière si affermarono, una delle nuove ricerche di Edison, così come di altri inventori, fu di dare la voce alle ombre dello schermo.

Gli spettacoli cinematografici furono molto spesso accompagnati dal fonografo. All'inizio del XX secolo, *Pagliaccio*, brevissimo film francese, è presentato con un disco, e nei caffè-concerti, a partire dal 1900, si suole illustrare le canzoni con film.

Il « Nouvelliste des concerts » di Parigi, 16 novembre 1900, ricorda l'intermezzo *Nos soldats* o *Ce que disent les trompettes*, parole di F. Maire, musica di G. Odin. Mentre scene della vita militare appaiono sullo schermo, Devillars, dell'Opéra di Parigi, e Berka, della Scala di Milano, declamano o cantano dei *couplets*.

In Italia, i fratelli Pineschi mettono a punto nel 1908 un « Fonoteatro Pineschi » e girano *Il Trovatore*, film sonoro e cantato, che ottiene un gran successo al cinema Altieri di Roma. La Casa Ricordi, di Milano, ne ottiene il sequestro per « violazione del diritto d'autore ». Nella stessa epoca Pierini, di Pisa, fonda una fabbrica di pellicole parlate e gira *Duetto del Pipelet* e *Duetto della mascotte*. Nel 1900 Lamberto Pineschi (« Latium Film ») crea un dispositivo per l'avviamento automatico dei grammofoni nelle proiezioni cinematografiche. Nello stesso tempo Antonio Manuelli, di Livorno, annuncia un « voxmotografo ». A questi nomi si debbono aggiungere quelli di Dino Santoni e Giovanni Rappazzo (« Elettro-cine-fono »), Elsino

(1) Cfr. in « Bianco e nero », Roma, anno XXIII, n. 7-8, luglio-agosto 1962.

Pagliai (film *Finalmente parlo* di Ugo Gracci, 1919), Luigi Robimarga (« Fonofilm italico »).

Queste ricerche ci conducono fino al film *Il barbiere di Siviglia* (1923), realizzato con un'incisione sonora su pellicola e proiettato al teatro Adriano di Roma, con interpreti il soprano Di Veroli ed il tenore Giovanni Manurita (cfr. Maria Adriana Prolo: « Storia del cinema muto italiano », vol. I, Poligono, Milano, 1951).

Musicisti per il cinema

Romolo Bacchini è il primo italiano il cui nome si incontra fra i compositori di musica per il cinema. È a lui che si attribuisce la musica dei film realizzati nel 1906 alla Cines, *Gli incanti dell'oro*, pantomima-balletto, e *Pierrot innamorato*, « azione cine-drammatica di dodici quadri » diretta da Augusto Trucchi. Dopo di lui è Osvaldo Brunetti che scrive nel 1910 la partitura de *Lo schiavo di Cartagine*, direzione di Luigi Maggi e produzione Arturo Ambrosio.

Camille Saint-Saëns è il primo musicista di rinomanza internazionale che abbia lavorato per il cinema. L'« Opéra 128 pour cordes, piano et harmonium » (« Introduction et cinq tableaux »), fu infatti creata per *L'Assassinat du Duc de Guise* (1908). Nel 1912 apparve il film *Le Miracle* di M. Carré, che filmò lo spettacolo di Max Reinhardt, con musica di Engelbert Humperdinck.

Nei film italiani muti si trovano spesso dei musicisti. *Histoire d'un Pierrot* di Baldassarre Negroni (1913) nasce dalla pantomima di Fernand Beissier, con la musica di Mario Costa, e *Ballo Excelsior* di Luca Comerio (1914) è la ripresa cinematografica dell'azione cine-fono-coreografica di Luigi Manzotti, con musica di Romualdo Marenco. Ildebrando Pizzetti scrive una « Sinfonia del fuoco » per *Cabiria* di Giovanni Pastrone (Piero Fosco) nel 1914 e *Fabiola* (1917) è accompagnato da un mosaico di notissimi brani musicali, per l'arrangiamento di Gastone Setaccioli. Nella presentazione di *Rapsodia satanica* (1915), *Christus* (1916), *Frate Sole* (1918), *Fantasia bianca*, si utilizza la musica di Pietro Mascagni, Don Giocondo Fino, Luigi Mancinelli, Vittorio Gui.

In tal modo, alcune orchestre sinfoniche — almeno nelle più importanti sale cinematografiche — si sostituivano all'accompagnamento col pianoforte, talvolta assolutamente disadatto ed arbitrario, divenuto ormai abituale in ogni sala, allo scopo di arricchire e rendere

più piacevole uno spettacolo muto. La musica, che all'epoca del muto rappresentava l'unico elemento sonoro dello spettacolo cinematografico, vi occupava per conseguenza un posto non eliminabile, perché determinato dal bisogno di stabilire un intermediario fisico tra la visione e lo spettatore.

In America, un esempio di musica per film è degno di essere ricordato: è quello di *The Birth of a Nation* (1915) di David Wark Griffith. Furono il regista — che era anche musicista — e Joseph Carl Brill che prepararono un arrangiamento di brani musicali di differenti autori, in una partitura per grande orchestra. Il materiale raccolto comprendeva una quantità di brevi brani di Grieg, Wagner, Čaikovskij, Rossini, Beethoven, Liszt, Verdi, e tutta una serie di opere di compositori non protetti dal diritto d'autore, con, in più, alcune arie popolari americane, quali « Dixie » e « The Star-Spangled Banner ».

La musica originale — secondo le informazioni fornite da Roger Manvell e John Huntley in « Film Music Technique » — consisteva in un tema d'amore (per il « Little Colonel » ed Elsie Stoneman). Un tema speciale era consacrato al « richiamo del Klan »: era un suono bizzarro prodotto da corni e fischietti, adoperato come motivo del Klu-Klux-Klan, talvolta mescolato a brani della « Cavalcata delle Valchirie » di Wagner, di « Dixie » ed a effetti sonori di un galoppo di cavalli (nelle ultime bobine, durante la cavalcata di un membro del K.K.K.). Un altro tema commentava i delitti di Austin Stoneman e Silas Lynch. Una linea musicale analoga accompagnava l'ascesa dei negri al potere, mentre un tema di introduzione illustrava l'episodio storico del trasporto dei negri in America. Le scene dell'evacuazione di Atlanta erano accompagnate da un brano di Grieg: « Nella sala dei re della montagna », estratto da « Peer Gynt ».

La sincronizzazione era eccezionalmente elaborata. In alcune scene più curate, si poteva già notare qualche cosa di simile a quello che poi divenne la tecnica di registrazione della colonna sonora.

John Ford presentò nel suo *The Iron Horse* (Il cavallo d'acciaio) dei temi di musica popolare, indicati nelle didascalie.

« Drie ye terriers driell » è il canto degli operai che mettono in opera le rotaie della nuova ferrovia.

Molti casi analoghi potrebbero essere citati. Rammenteremo il film a trucchi brasiliano *Un trasformista originale* (1909) interpretato dai fratelli Lazzari, la cui partitura musicale era riprodotta sul fotogramma medesimo, al di sotto dell'immagine.

L'uomo-orchestra

Ma in questa epoca, se si escludono le eccezioni sopra accennate, era più sovente il pianista che accompagnava da solo la proiezione di un film, a meno che non ci fosse un direttore di orchestra, con un insieme più o meno numeroso. Nell'opera antologica « Cinema brasiliano » (Silva, Genova, 1961), Pery Ribas ricorda un pianista di Rio del 1909, Paolo Benedetti: « Era un vero uomo-orchestra. Fu il primo, in Brasile, a preoccuparsi della musica adattata alle scene del film ».

I brani musicali scelti erano sempre gli stessi, associati a scene di tempesta, di battaglia, di inseguimento, di idillio. Gli editori musicali giunsero a pubblicare antalogie di musica adatta ad una situazione od a un'altra, e nel 1913 apparve in America il « Sam Fox Moving Picture Music », mentre in Germania Giuseppe Becce pubbricava una « Kinobibliotek », meglio conosciuta sotto il nome di « Kinotek ».

Una società controllata dalla Compagnia Edison diffondeva raccolte di suggerimenti musicali. Se i produttori di film non inviavano assieme alla pellicola partiture e commenti musicali espressamente scelti e composti, i pianisti di cinema ricorrevano a queste collezioni di « atmosfere musicali ». Mentre in origine la funzione principale dell'accompagnamento musicale era quello di colmare il vuoto che produce una visione muta, più tardi la musica venne ad integrare la visione, ed anche a commentarla dal punto di vista dello spettatore. Fu soltanto con la definitiva introduzione del suono nello spettacolo cinematografico che la musica ebbe, in maniera più precisa e funzionale, dei compiti di natura artistica: evocare le immagini e non soltanto tradurle in suoni, determinare dei gesti e non seguirli, elevarsi dal mondo dei suoni a quello delle immagini, e non viceversa; infine: intervenire in asincronismo nel dramma, cioè senza che ci fosse una coincidenza fra suono ed immagine: ad esempio, il primo piano di una vecchia cantante accompagnato dal disco di una voce fresca, che evoca un altro e più bel momento della vita della stessa donna (v. l'episodio di Tania nel film *Pépé-le-Moko* [Il bandito della Casbah, 1936] di Duvivier).

Un manifesto dell'asincronismo fu pubblicato all'inizio del film sonoro del 1928, da Ejzenštein, Pudovkin ed Aleksandrov (2).

---

(2) Cfr. più avanti (« Documenti ») il testo integrale del « Manifesto ».

È evidente che la musica non è affatto ignorata dalle idee essenziali del « Manifesto », concepito in vista dello sviluppo del fonofilm. Al contrario, con il metodo ivi definito del « contrappunto », essa diviene la vera ispiratrice dei principii teorici dei tre cineasti sovietici.

L'adozione definitiva e generale del suono fu preceduta da qualche film con musica sincronizzata su disco: è il caso del *Don Juan* di Alan Crosland (1926) prodotto per la Warner Brothers nel 1926, musica di Koenig arrangiata da William Axt, o di altri film a grande spettacolo girati con l'orchestra presente nello studio. Così facendo, si sperava di riuscire a creare una « atmosfera » di ambiente più efficace. Ma la nuova epoca cominciò con *The Jazz Singer* (Il cantante di jazz, 1927) di Alan Crosland, con la canzone « Mammy » di Louis Silvers cantata da Al Jolson. *The Singing Fool* (Il cantante pazzo) di Lloyd Bacon seguì un anno dopo.

Il fonofilm era ormai una realtà, ed una delle prime astuzie dei produttori fu di associare una canzone di successo ad un gran film, al fine di trarne altri vantaggi di ordine commerciale e pubblicitario. È il caso di *Ramona* (1928), *La canzone dell'amore* (1930), *Gli uomini che mascalzoni* (1932) — con « Parlami d'amore Mariù », canzone di successo che fu ripresa anche da *Le chaland qui passe* (L'Atalante) di Jean Vigo (1934) —, *Der Blaue Engel* (L'angelo azzurro) di Josef von Sternberg, con la celebre canzone dal medesimo nome di Friedrich Hollander, cantata da Marlene Dietrich.

Attori accanto allo schermo

L'accompagnamento era eseguito talvolta sotto lo schermo, con una presentazione visuale pittoresca. In uno degli spettacoli cinematografici della mia infanzia, rammento di aver veduto al cinema Moderno di Siena, prima del Trenta, i *Battellieri del Volga* (attore, Ivan Mosjoukine), con un gruppo di coristi vestiti da cosacchi, espressamente ingaggiati per questo spettacolo e che cantavano di fronte al pubblico.

Alla prima di *The Big Parade* (La grande parata), nello stesso cinema, una piccola orchestra eseguiva un gran numero di esercizi di virtuosismo: per esempio, nelle scene di battaglia, il batterista diventava, di volta in volta, un vero rumorista realizzando dei colpi di cannone (sul tamburo) e dei tiri di mitragliatrice. Altre volte intesi delle

romanze e delle canzoni: « Ramona », per esempio, da una cantante in costume presente in sala.

Ho evocato brevemente queste scene in un libretto d'opera, « Il pianista del Globe » (musica di Sergio Cafaro, presentato nell'Auditorio della R.A.I. a Roma, nel 1963). Si tratta di un atto unico che ha per protagonista un pianista del cinema muto. Talune invenzioni del libretto (per esempio, il negro che danza il « charleston » su un palchetto sotto lo schermo) non sono dovute alla fantasia ed all'arbitrio del librettista: ma esse trovano il loro equivalente nel mondo musicale del « muto » (3).

Leggiamo ancora ciò che scrive Pery Ribas a pagina 16 del « Cinema brasiliano » già citato, dove troviamo esempi simili a quello di Fregoli, l'illusionista i cui spettacoli ottennero tanto successo all'inizio del XX secolo, anche nell'America Latina:

> Nel periodo 1907-1910, Alberto Botelho, coltivatore, propose a Francisco Serrador di produrre piccoli film musicali interpretati da cantanti, i quali dovevano cantare durante la proiezione, dietro lo schermo, seguendo i movimenti delle labbra sulle immagini mute. Il tentativo riuscì ed il successo dei film « cantati » superò l'aspettativa. Si produssero più di quaranta film di questo genere (*La Tosca*, *Rigoletto*, *Torna a Sorrento*, ecc.) con fotografia di Botelho ed interpretazione di Claudina Montenegro e Santiago Pepe.
>
> Venuto a Rio de Janeiro, Serrador produsse altri film cantati che furono la grande attrazione del momento, tra i quali si deve ricordare *O cometa* (1910) e *A marcha de Cadiz*.
>
> Un altro coltivatore, Gristevâo Guilherme Auler, proprietario del cinema Rio Branco (una sala molto popolare a causa degli effetti sonori creati dall'imitatore Francisco Barbosa, specialista del genere), filmò una serie di operette cantate da una compagnia completa — Ismenia Matteos, Mercedes Villa, Cataldi, Leonardo — legata ad Auler in modo permanente da un contratto. I film che ottennero il maggior successo furono: *La vedova allegra*, *La Geisha*, *Il Conte di Lussemburgo*, *Sogno di un valzer* e *La principessa dei dollari*.

Tutti gli esempi citati, dal teatro d'ombre e dal teatro ottico ai film di Fregoli, ai film accompagnati da dischi, pianista od orchestra, dimostrano chiaramente che il film muto aveva già il suo proprio mondo sonoro, i suoi tentativi per raggiungere il canto, la musica e la voce. La banda sonora non poteva rimanere lungamente assente dal cinema, anche se esistono dei capolavori che dimostrano la visualità assoluta della creazione cinematografica — che d'altra parte

(3) Pubblicato in « Filmcritica », Roma, n. 112-113, agosto-settembre 1961.

non ha mai escluso la presenza d'una musica-carillon, di una musica-arredo, di una musica-accompagnamento, più o meno sollecitata o indicata dal creatore stesso del film, ma in ogni caso sempre attesa dallo spettatore.

I sottotitoli letterari e di informazione

Abbiamo visto un primo aspetto della soluzione del problema del suono al di fuori dell'incisione sulla pellicola. Vediamo ora ciò che rappresentano all'epoca del « muto » i sottotitoli, incorporati nel film medesimo. Dapprima essi ebbero una semplice funzione di informazione e non mirarono affatto a rimpiazzare semplicemente le parole pronunziate dai personaggi. Più tardi, qualche realizzatore ebbe l'ambizione di farne piuttosto un elemento di genere letterario. In questo senso, essi nulla hanno a che vedere con i problemi del suono. Essi entrano piuttosto nel quadro di una storia dei costumi cinematografici e letterari, pseudo-letterari e paraletterari.

L'esempio di *Cabiria* è uno dei più eloquenti. D'Annunzio, che scrisse i sottotitoli del film *Cabiria* dopo che esso fu realizzato da Giovanni Pastrone, lascia in questa opera dei passaggi che appartengono più allo stile dello scrittore che del dialoghista di teatro e di cinema.

Con Gabriele D'Annunzio il sottotitolo può rappresentare un problema, come abbiamo detto, di ordine letterario. Ma in un gran numero di altri casi, il sottotitolo è uno specchio dei costumi e dei sentimenti dell'epoca.

Il « dannunzianesimo » invase in Italia i testi dei film nazionali, come dei film stranieri presentati in edizione italiana. Se, in un film di Erich von Stroheim o di Marcel L'Herbier, si vedono dei giocatori di « roulette » al casinò, o delle scene erotiche, ecco il sottotitolo aggiunto dal distributore italiano che fa in modo di sottolineare il carattere della scena presentata, senza curarsi del ridicolo:

« Sua Maestà il Vizio »
« Sua Maestà il Denaro »
« Sua Maestà il Capriccio »,

od ancora, per sottolineare il romanticismo di un altro episodio:

« Tramonto del sole. Si apre all'anima la via dei sogni » (*La casa di vetro* di G. Righelli). « Sogno! Annunzio di cose lontane ... Fantasie nostalgiche dell'anima piena di malinconia! » (*I tre sentimentali* di Augusto Genina).

Il sottotitolo funzionale

In altri casi il sottotitolo rappresenta un tentativo od uno sforzo per aumentare i mezzi espressivi del cinema. Potremmo cominciare citando il film di Lumière *L'arroseur ... arrosé* (con i puntini di sospensione), primo sottotitolo concepito in funzione dell'azione cinematografica.

Tutti questi sforzi sono effettuati, come si potrà constatare in molti film posteriori a Lumière, per arrivare là dove la voce umana o lo strumento musicale, il piano, l'orchestra, l'uomo-orchestra, il creatore di rumori, non possono arrivare.

Il sottotitolo fu dunque utilizzato:

a) per presentare motivi musicali essenziali, che potrebbero essere sviluppati col piano;

b) per aumentare le possibilità espressive del cinema muto nel campo letterario;

c) per aumentare le possibilità espressive del cinema muto nel campo sonoro-visuale.

Ad illustrazione del primo caso, ho già citato *The Iron Horse* di John Ford. Per il secondo caso, ho rammentato *Cabiria* ed i suoi sottotitoli dettati da D'Annunzio. Ma non bisogna dimenticare anche i casi meno celebri: i sottotitoli italiani, per esempio, aggiunti dal distributore ai film comici americani, ivi compresi quelli di Charlie Chaplin.

Altri tentativi per accrescere le possibilità espressive del cinema

Carl Theodor Dreyer utilizza i sottotitoli in modo del tutto personale nella *Passion de Jeanne d'Arc* (La passione di Giovanna d'Arco), dove l'immagine di un giudice, che sta parlando, è suddivisa in due tempi per mezzo dell'inserzione del sottotitolo, con questo risultato: immagine giudice — sottotitolo — immagine giudice.

Certi film abbondano di sottotitoli; in altri essi sono meno numerosi. Nel cinema espressionista tedesco, dove la volontà del regista è quella di raggiungere il massimo di espressione visuale, il sottotitolo è ridotto al minimo. Nel film « kammerspiel », essi sono soppressi. Karl Heinz Martin realizza *Von Morgen bis Mittermacht* (1920) senza sottotitoli. Non si vedono che delle lettere che si staccano dai fili del telegrafo per annunciare che il cassiere ha rubato il denaro

della banca. Più tardi, egli si suicida. Al di sopra della sua testa di penitente che ha pagato il suo delitto, c'è un sottotitolo: « Ecce Homo »; ma è la frase medesima indicata da Georg Kaiser alla fine del dramma.

L'esempio delle parole in movimento, che escono dai fili del telegrafo, testimonia lo sforzo compiuto dal regista per ottenere un effetto sonoro. I tedeschi, all'epoca dell'espressionismo, cercarono di ottenere il massimo di espressività da tutto quanto fosse a loro disposizione. L'arricchimento dell'immagine è dunque ottenuto dal sottotitolo, più ancora dalla decorazione e dal costume, ma non si tratta soltanto di questi esempi.

In un altro campo, che non riguarda affatto il mondo sonoro, ma che non parte nemmeno dall'immagine ripresa dall'apparecchio cinematografico, si potrebbe citare il « mascherino »: lo rammentiamo soltanto per dimostrare che i registi non trascuravano alcuna cosa al fine di aumentare le possibilità espressive dell'immagine.

Per citare un solo esempio, osserviamo ciò che Lubitsch ottiene col mascherino nel suo *Die Bergkatze* (1919). Le carte nere o maschere sottolineano il carattere « liberty » della realizzazione. Qui non si tratta né d'immagine, né di sottotitolo, né di suono: soltanto di trucchi di laboratorio, utilizzati, ancora una volta, per aumentare le possibilità espressive dell'immagine.

L'inserzione del sottotitolo ha cercato di diventare suono; qui essa si sforza di diventare immagine.

I « mascherini » di Lubitsch, i film senza sottotitoli degli espressionisti (*Die Strasse*) e dei realizzatori del « kammerspiel », gli sforzi di Gance (*Napoléon*) nella direzione dei tre schermi, l'uso dei negativi in Clair (*Entr'acte*, *Les deux timides*) od in altri realizzatori di avanguardia (con i « ralentis », accelerazioni, sovrimpressioni, ecc.), non sono che altri tentativi, questa volta nel mondo visuale, per aumentare le possibilità espressive del film.

Il sottotitolo futurista

Meglio di qualsiasi altro, sono i russi che hanno raggiunto con i sottotitoli effetti che li avvicinano di più al sonoro. È Dziga Vertov che ha indubbiamente un ruolo di primo piano in questa ricerca, senza trascurare le influenze che i futuristi italiani possono avere avuto su di lui.

Nel « Manifesto del cinema futurista » di F. T. Marinetti (1916),

un punto si riallaccia direttamente alle « parole ». È il « punto 14 » dove Marinetti ed i suoi colleghi parlano di: « Parole in libertà nel movimento cinematografico. Tavole sinottiche dei valori lirici. Dramma di " lettere " umanizzate o analizzate — drammi ortografici — drammi tipografici — drammi geometrici, sensibilità numerica, ecc. ». Si può riallacciare a questa idea, che parte dalle parole in libertà nei poemi letterari, l'utilizzazione di lettere di grandezza differente nei film di Turin (*Turksib*), di Dziga Vertov (i « Kino-Pravda »), e di altri realizzatori.

In *Turksib*, la parola « ACQUA » è presentata in tre grandezze differenti, per sottolineare la necessità dell'acqua.

Pudovkin, nel suo libro « Film e fonofilm », sottolinea questa utilizzazione del sottotitolo, tanto per la sua dimensione, che per l'efficacia ritmica della sua inclusione.

È importante utilizzare sottotitoli di differente grandezza per sottolineare per mezzo della dimensione delle lettere l'importanza delle parole.

Nel film di propaganda *La fame*, il sottotitolo finale è molto efficace. Dapprima appare una parola di grandezza normale: « Compagni »; in seguito questa parola sparisce, rimpiazzata da un'altra di più grandi dimensioni « Fratelli »; ed infine viene la terza, grande come lo schermo: « AIUTATECI ». Un tale sottotitolo ha naturalmente un effetto molto più grande del sottotitolo abituale.

Così, l'efficacia drammatica impressa alla scena dalla iterazione e dall'ingrandimento della parola è superiore a qualsiasi altro valore d'ordine visuale.

Il sottotitolo nei « Kino-Pravda »

Nei film di Dziga Vertov, i sottotitoli divennero un mezzo particolare a disposizione del regista. Nello studio che Nikolaj Abramov ha fatto sui « Kino-Pravda », il critico sovietico sottolinea di continuo l'importanza del sottotitolo. Fu il pittore costruttivista Rodčenko che lavorò spesso con Dziga Vertov in questo campo.

« A partire dal primo numero, Dziga Vertov cominciò a fare esperienze nuove con i sottotitoli, considerandoli come un elemento facente parte del montaggio, dotato di una significazione particolare. Nella maggior parte dei casi, i sottotitoli erano stampati in tipografia e trasportati in seguito sulla pellicola. Ma per il primo numero, Dziga Vertov chiese dei sottotitoli disegnati. Scelse dei caratteri semplifi-

cati, mise in evidenza le parole più importanti, e dispose il testo in una costruzione grafica determinata. Tutto aveva lo scopo di rendere la lettura rapida e facile, con un consumo minimo di pellicola ».

« Nel quinto numero del " Kino-Pravda " », ci dice ancora Nikolaj Abramov nel suo studio su Dziga Vertov, « i sottotitoli sono stati impiegati in modo nuovo: essi erano introdotti negli episodi semplici, oppure erano interrotti a loro volta da piani, raggiungendo una maggior funzione attiva ed esplicativa ».

Nel settimo numero del « Kino-Pravda » furono estratti dai giornali. E questo — commenta N. Abramov — dava la sensazione di un rapporto più stretto tra la stampa ed i piani di documentazione.

Il nono numero comprendeva l'episodio dell'apertura della stagione delle corse dei cavalli. « I sottotitoli assumevano un tono discorsivo, vivacissimo. Il sottotitolo ironico: " Puntate su Marconi! " caratterizza con spirito un'inveterata abitudine delle corse ».

I sottotitoli che Rodčenko preparò per il n. 13 di « Kino-Pravda » erano organicamente legati alle immagini ed essi avevano nel montaggio una funzione identica a quella delle immagini. Una parola « LENIN » occupava tutto lo schermo; e si vedevano poi dei piani di strade, di piazze, di operai in marcia. Seguiva un altro sottotitolo:

CHIAMANO
TUTTI TUTTI TUTTI
ALL'OTTOBRE PROLETARIO

La parola « chiamano » era dentro un megafono schematico. Non si può dimenticare che Rodčenko aveva avuto la medesima idea in un foto-montaggio di propaganda nel quale un operaio invitava alla lettura, con parole che uscivano dalla sua bocca come da un megafono.

Nel n. 14 Rodčenko pose dei sottotitoli laconici, ma funzionali. L'immagine rappresentava l'emigrazione degli aristocratici russi. I sottotitoli dicevano ironicamente:

DOVE
DOVE
VOI SIETE ANDATI A FINIRE ...

Il n. 15 era consacrato alla difesa del paese. Esso conteneva sottotitoli impiegati come parole d'ordine:

CONTRO LA GUERRA
CONTRO GLI DEI
CON IL MARTELLO DELLA SCIENZA
CON LE ARMI DELLA PROPAGANDA.

In questo numero si utilizzarono titoli luminosi, tagliati su carta nera, ricoperti di velina, illuminati dal basso all'alto e girati.

C'erano anche dei titoli mobili. Il loro ritmo e la loro rapidità erano in rapporto con i movimenti dei quadri successivi.

Nel « Kino-Pravda » consacrato a Lenin, si fecero delle innovazioni riguardo ai sottotitoli. Dapprima i sottotitoli furono tagliati in pezzi: l'immagine e le parole costituivano le due metà di un solo pensiero. Ma si ebbero sottotitoli impiegati drammaticamente, sottotitoli discorsivi, sottotitoli-canzoni, sottotitoli-richiami, sottotitoli-parole d'ordine, sottotitoli-versi, sottotitoli-questioni (agli spettatori, non ai personaggi del film), sottotitoli numerici (e qui, si ritorna alle idee di Marinetti).

Nikolaj Abramov scrive: « La tecnica con la quale la parola del sottotitolo continua nell'immagine, di modo che nemmeno lo spettatatore ne rileva il passaggio, era stata inventata ed utilizzata da Dziga Vertov, a partire dal tredicesimo « Cine-verità », ma è soltanto nel *Cine-verità di Lenin* che essa troverà la sua espressione più completa e più organica.

La scrittura, che i « Kinoki » definiscono come « decomposta » e « per contrappunto », seguiva immediatamente la banda nera, che faceva l'effetto di un colpo, ed il testo, dell'annunzio triste.

	Immagine		*Sottotitolo*
I.	LENIN	II.	È IMMOBILE
III.	LENIN	IV.	TACE
V.	LE MASSE	VI.	SI MUOVONO
VII.	LE MASSE	VIII.	TACCIONO

È interessante paragonare la struttura dei sottotitoli nell'episodio corrispondente del *Bronenosetz Potëmkin* (La corazzata Potemkin).

L'autore delle scritture, S. Tretiakov, riproduce quasi tale e quale questa tecnica di Vertov:

I.	UNO ...	II.	CONTRO TUTTI
III.	TUTTI ...	IV.	CONTRO UNO
V.	UNO ...	VI.	PER TUTTI
VII.	TUTTI ...	VIII.	PER UNO

In sé, erano parole di significato univoco, come qualsiasi parola al di fuori di un contesto, ma, legate al piano vicino, acquistavano un significato complementare e ne davano uno nuovo all'immagine.

Dziga Vertov inserì per la prima volta dei documenti scritti nei sottotitoli cinematografici. Nel *Cine-verità di Lenin*, erano brani dei discorso di V. I. Lenin, associati per mezzo del montaggio ai piani di attualità e delle riproduzioni di comunicati autentici sulla sua malattia e sulla sua morte.

I sottotitoli del *Cine-verità di Lenin* non sono soltanto in rapporto attivo con i piani contigui, ma essi si rivolgono talvolta direttamente al pubblico.

Il *Cine-verità di Lenin* cominciava senza panoramiche e senza una lunga introduzione. Sullo schermo appariva un operaio che usciva dall'officina Michaelson.

Egli si rivolgeva allo spettatore ed il sottotitolo riproduceva le sue parole:

1. Io sono un operaio dell'officina Lenin.
2. Io ho arrestato il social-rivoluzionario Kaplan, che ha sparato sul nostro Ilyč.
3. L'attentato ha avuto luogo qui.
4. Le ferite di Lenin non saranno mai dimenticate.

Qui, i sottotitoli del film muto di Dziga Vertov conducono — e ciò non manca di produrre sensazione — al film-inchiesta. Si può affermare in questo modo che, nella stessa guisa che non c'è esperienza della televisione che non è stata tentata avanti al cinema, sonoro e muto, e noi abbiamo cercato di dimostrarlo in queste pagine, nella stessa guisa il film-inchiesta, che può apparire nato dalla radio-inchiesta e dalla televisione-inchiesta, è in realtà esso stesso figlio del cinema muto. Dziga Vertov aveva tentato la stessa esperienza nei suoi film.

Colonna sonora

Viaggio attraverso la musica del cinema italiano

di GLAUCO PELLEGRINI

Un programma di Glauco Pellegrini - *presentato da* Giulietta Masina - *consulenza musicale*: Guido M. Gatti - *r., s., sc.*: Glauco Pellegrini - *f.*: Sandro Messina - *coll. al mo.*: Jolanda Benvenuti - *organizzatore.* Luigi Alessandrini - *assistente alla r.*: Laura Rossi Guerra - *p.*: RAI-Radiotelevisione italiana. (Sei trasmissioni di un'ora e dieci minuti ciascuna con la partecipazione dell'Orchestra Sinfonica di Roma della RAI diretta da Armando La Rosa Parodi, dell'Orchestra di musica leggera diretta da Piero Umiliani e dei critici Luigi Chiarini, Filippo Sacchi, Vinicio Marinucci, Mario Verdone, Gino Visentini).

Per gentile concessione della RAI-TV pubblichiamo integralmente i testi del programma televisivo Colonna Sonora, *che ha avuto il merito di accostare ad un vasto pubblico, in forma di intelligente divulgazione, i problemi ed i valori della colonna sonora ed in particolare della musica nel film, costituendo un utile esempio di come il mezzo televisivo possa venire impiegato anche a fini di formazione di ampi strati di spettatori nei confronti del cinema.*

Prendono parte alla trasmissione:

PRIMA PUNTATA: Luigi Chiarini, Alberto Lattuada, Gian Francesco Malipiero, Pier Paolo Pasolini, Federico Fellini, Nino Rota.

SECONDA PUNTATA: Mario Camerini, Mario Soldati, Filippo Sacchi, Alberto Lattuada.

TERZA PUNTATA: Renzo Rossellini, Roberto Rossellini, Giuseppe De Santis, Goffredo Petrassi, Vinicio Marinucci, Giovanni Fusco.

QUARTA PUNTATA: Vittorio De Sica, Cesare Zavattini, Alessandro Cicognini, Ugo Tognazzi, Franco Cristaldi, Carlo Rustichelli, Mario Verdone.

QUINTA PUNTATA: Francesco Rosi, Piero Piccioni, Gino Visentini, Roman Vlad, Valerio Zurlini, Mario Nascimbene, Moris Ergas, Carlo Rustichelli.

SESTA PUNTATA: Angelo Francesco Lavagnino, Sandra Milo, Mario Soldati, Federico Fellini, Nino Rota, Luigi Chiarini.

In sintesi, la trasmissione vuole raccontare la storia del cinema italiano attraverso i commenti musicali. Dai tempi del muto, in cui una orchestrina accompagna le immagini in movimento eseguendo brani musicali di vario genere, alle canzoni più famose apparse nei primi film italiani, alla influenza del melodramma ottocentesco, agli esempi di utilizzazione di musica classica, fino ad un ampio discorso sul presente: questo è il tema della prima puntata, dove è illustrato il contributo di tre importanti compositori cinematografici degli anni trenta: Antonio Veretti, Giorgio Federigo Ghedini, Gian Francesco Malipiero.

La puntata successiva esamina i rapporti fra musica e letteratura. E quindi i film italiani tratti da opere di Manzoni, Bacchelli, Fogazzaro, Puškin, D'Annunzio, Gogol, con musiche di Ildebrando Pizzetti, Enzo Masetti, Vincenzo Tommasini, Giuseppe Rosati, Felice Lattuada.

La terza puntata è dedicata al neorealismo e presenta l'opera di quattro musicisti: Renzo Rossellini, Goffredo Petrassi, Gino Gorini e Giovanni Fusco.

La quarta, sempre nel quadro del neorealismo, si volge alla commedia: con i commenti di Alessandro Cicognini, il jazz di Piero Umiliani, Armando Trovajoli e Teo Usuelli, e le partiture di Mario Zafred e di Carlo Rustichelli, quest'ultimo particolarmente legato ai film di Pietro Germi.

La quinta puntata ha per tema i film sulla violenza: e illustra i contributi di Piero Piccioni, Roman Vlad, Mario Nascimbene, ancora Rustichelli.

La sesta è dedicata al documentario di lungometraggio, con le musiche di Angelo Francesco Lavagnino, e alla collaborazione di Nino Rota con Federico Fellini.

Si riportano, di seguito, i testi dei vari interventi.

PRIMA PUNTATA

GIULIETTA MASINA (presentatrice): La musica nel film. Parallela all'immagine che racconta, una linea musicale che scorre, a sottolineare e a commentare. Naturalmente non ci si fa caso, non si entra in un cinema per ascoltare la colonna sonora del film. In un certo senso la si subisce, quasi a nostra insaputa.

Eppure, anche se non ce ne accorgiamo, è certo che noi restiamo più profondamente suggestionati dalle immagini, proprio per la presenza del commento musicale. Un complemento: capace però di caricare di espressività la stessa immagine.

Vogliamo provare, una volta, ad ascoltare i film oltre che a vederli? È quanto ci propone *Colonna sonora*.

Rivedremo insieme sequenze tratte da oltre cinquanta film, sequenze che riesamineremo interessati soprattutto alla loro colonna sonora.

Panorama musicale di quarant'anni di cinema italiano. Visione

antologica, forse inevitabilmente incompleta: ma che ha il proposito di tracciare una storia, una linea logica dell'evolversi del commento musicale, perché anche la musica ha la sua importante pagine nella storia del cinema.

Ricordate *High Noon* (Mezzogiorno di fuoco), *The Third Man* (Il terzo uomo), *Sous les toits de Paris* (Sotto i tetti di Parigi), *Limelight* (Luci della ribalta), *The Man with the Golden Harm* (L'uomo dal braccio d'oro), *Exodus*: grandi film, ma anche grandi commenti musicali.

LUIGI CHIARINI: Questa *Colonna sonora* dedicata al cinema italiano comincia con esempi stranieri, e c'è una ragione: perché il problema della musica nel film è problema che ha un più vasto ambito internazionale.

L'esempio che abbiamo visto è tratto dal film *Aleksandr Nevskij* di Ejzenštein, musicato da Prokoviev. Si tratta della « battaglia sul ghiaccio »; la battaglia sul ghiaccio che segna l'acme del film, ma anche l'acme della colonna sonora, anche l'acme della musica. Ejzenštein e Prokoviev hanno in fondo risolto tutti i problemi che si sono poi posti sotto questo riguardo; e hanno risolto questi problemi perché hanno considerato il film come un'opera unitaria.

Non ci sono stati nella loro collaborazione né un sopraffattore né un sopraffatto; tant'è vero che alcune parti sono state prima composte e poi il montaggio del film, delle immagini, è stato fatto sulla musica già incisa, registrata. In altre parti invece la musica è stata realizzata, scritta da Prokoviev sui pezzi già montati di cinema, di film. Prokoviev era al suo primo film, eppure Ejzenštein diceva che Prokoviev era un musicista cinematografico. Perché un musicista cinematografico? Perché, diceva Ejzenštein, Prokoviev dà l'interiorità delle cose e non l'esteriorità delle cose. Ed è proprio di questa interiorità delle cose che il cinema ha bisogno; e l'immagine realistica cinematografica ha bisogno della musica in modo che si integri in una immagine unica che dà interno ed esterno.

Vedrete, per esempio, nel film *Rashomon*, il bandito sdraiato che medita l'uccisione del Samurai; e la musica ... la musica dà i suoi pensieri.

Così come nel film *Lost Week-end* (Giorni perduti), un film sull'alcoolismo, la musica dà il disgregamento della personalità dell'alcolizzato. Le immagini dànno quello che lui vede: i pipistrelli, i topi ecc., ma la musica il suo disfacimento interiore.

Questa collaborazione tra persone di talento è mostrata anche nel film di Pabst e Honnegger *Mademoiselle Docteur* (Salonicco nido di spie) in cui un grande regista e un grande musicista hanno creato un'opera che ha la sua unità.

Certo, problemi di rapporti tra musicista e regista, tra il realismo di un'immagine cinematografica e l'astrazione di quella musicale, si sono sempre posti; ma direi che sono i problemi che si pongono i cattivi musicisti e i cattivi registi. D'altra parte è anche vero che solo nel film artistico non si parla più di musica di commento, di musica illustrativa, oppure di musica di « ammobiliamento » come dicono i francesi, cioè quella musica che serve a riempire i vuoti della colonna sonora.

Su questo problema della musica da film, secondo me, non ci sono regole; ed è per questo che questa trasmissione dà degli esempi, che sono quelli che contano.

ALBERTO LATTUADA: Il « bajon » del film *Anna* ha avuto nel film una funzione proprio peculiare: si trattava di descrivere la dissociazione di un carattere. Una ragazza aveva in sé i germi del male e del bene. Era, prima, ragazza che lavorava in un « night-club », poi la vediamo suora.

Il « bajon » è stato inventato non per dare un godimento, per così dire, « ritmico » al pubblico, ma proprio per sottolineare, diciamo, la parte demoniaca, istintiva, violenta di questo carattere, in contrasto con l'altra, che, dopo un certo dramma che la storia raccontava, la votava per sempre al sacrificio e la chiudeva per sempre nella sua funzione di servire l'umanità come suora.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO: Il mio amico Cecchi chiamò Pirandello, prima di me, per fare il soggetto di *Acciaio*, poi Ruttmann per la parte visiva, diremo, e la musica l'affidò a me.

Io non avevo mai fatto film, e sono andato come un condannato a morte: vediamo che cosa succede!

E difatti successe che io scrissi la musica per conto mio, e gli altri fecero il film per conto loro. Non andavamo d'accordo, con vari incidenti che finirono piuttosto male per la musica. A mio parere, fu tutto sbagliato. Bisognava prima fare il film, poi cronometrarlo, e poi fare la musica sopra il testo.

Precisato questo particolare che mi sembra essenziale, io ho fatto questa musica. Chi l'ascolta, la *sente* e chi non ha avuto la fortuna di *ascoltarla*, non la sente. Più di questo non saprei dire. Vi furono

vari incidenti, durante la realizzazione, che generarono malcontento. È per questo che la musica sta per conto suo, e il film fa altrettanto. Non so che sorte abbia avuto il film. Non lo ricordo, dopo tanti anni, e con la guerra in mezzo: perciò non saprei cosa dire di più. Che il film sia piaciuto come « macchine » sì, come « storia » no. Non era come l'aveva voluto Pirandello, perché Pirandello aveva pensato tutta un'altra cosa. Ruttmann fece in questa produzione il despota: giudicherete voi che risultato ha ottenuto; perché, sì, ... le « macchine » erano belle, ma non trovo che si possa fare tutto con le « macchine ». Ci vuole un po' più di umanità.

PIER PAOLO PASOLINI: In *Accattone* ho voluto rappresentare la degradazione e l'umile condizione umana di un personaggio che vive nel fango e nella polvere delle borgate di Roma.

Io sentivo, sapevo, che dentro questa degradazione c'era qualcosa di sacro, qualcosa di religioso in senso vago e generale della parola, e allora questo aggettivo, « sacro », l'ho aggiunto con la musica. Ho detto, cioè, che la degradazione di *Accattone* è, sì, una degradazione, ma una degradazione in qualche modo sacra, e Bach mi è servito a far capire ai vasti pubblici queste mie intenzioni.

FEDERICO FELLINI-NINO ROTA.

FELLINI: E qui siamo alla solita storia della « marcetta dei gladiatori ». La faccenda sta così: che io sono stato molto tentato, francamente, di lasciare questo motivo nel film perché mi sembrava proprio il più immediatamente evocativo; quindi ho girato con questa marcetta di colore, che è la marcetta del circo. Però, nello stesso tempo, non vorrei che questa evocazione fosse così realisticamente evocativa, cioè che richiamasse esattamente il circo. Come, nel fotografico, ho tentato di fare una specie di ricordo del circo, come può immaginarselo un bambino, qui ci vorrebbe, e tu solo, Nino, puoi farlo, una musica che rievocasse l'atmosfera del circo, che rievocasse la « marcetta dei gladiatori », ma fosse completamente diversa: cioè un ricordo della « marcetta dei gladiatori ».

Mi rendo conto che è un discorso un po' confuso e anche un pochino difficile, però, proprio per seguire questa operazione che credo sia abbastanza riuscita nel figurativo, si potrebbe fare la stessa cosa sulla colonna sonora: cioè dare il profumo della musica del circo a questa parte di *Giulietta degli spiriti* ...

ROTA: Posso tentare: per esempio, un valzerino ... ma si può vedere se con un altro ritmo viene fuori una cosa più adatta ...

FELLINI: Soprattutto più « fracassona ». L'attacco deve essere proprio così, a chic, estremamente violento e « fracassone » come la musica del circo. Un tipo di sonorità estremamente vistosa, ma che nello stesso tempo possa prestarsi poi ad essere attenuata senza perdere di violenza, perché poi, sotto, ci va il dialogo ... Come faresti? come fa il valzerino?

ROTA: Il valzerino fa così ... (*eseguisce al piano*). L'atmosfera è sempre quella del *music-hall*. Basta fare ...

FELLINI: Un attacco violento, questo attacco sulla ballerina che va indietro con l'altalena ...

ROTA: Ecco ... te lo posso far sentire al piano ...

SECONDA PUNTATA

GIULIETTA MASINA (presentatrice): Dopo una prima puntata di presentazione, *Colonna sonora* cerca di darsi una fisionomia. Il tema di questa sera potremmo definirlo: rapporto cinema-letteratura. Il film tratto dalla grande opera letteraria. Manzoni, Bacchelli, Fogazzaro, Puskin, d'Annunzio, Gogol, ispiratori di film. Film tutti compresi, grosso modo, nel decennio quaranta-cinquanta. Spesso descrizioni precise, fedeli, fotografiche del romanzo. Talvolta più libere interpretazioni.

L'accompagnamento musicale — non dimentichiamo, questo a noi soprattutto interessa — a completo servizio della storia.

Musica ancora a torrenti nella colonna sonora, commento pieno, totale. Grande civiltà di temi, certo: ma in un commento, tutto sommato, descrittivo. Incontriamo musiche di Pizzetti, Masetti, Rosati, Felice Lattuada.

Era stato proprio Pizzetti il primo musicista italiano di rilievo ad accostarsi in qualche modo al cinema. " Il poema del fuoco ", una sinfonia del 1914, l'aveva scritta appositamente per *Cabiria*!

Dunque, in un certo senso, un ritorno. Con *I promessi sposi* prima, con *Il mulino del Po* di Lattuada poi. Sia pure in maniere

diverse, due romanzi in cui spirano sentimenti umani e cristiani simili a quelli che sostanziano i personaggi dei drammi pizzettiani. E il paesaggio che fa da sfondo a quegli affreschi storici, l'ariosa pianura lombardo-emiliana, il Po, sono i luoghi dove Pizzetti trascorse la sua giovinezza. Dunque un accostamento al cinema, partecipe, non casuale.

I quadri corali cui ora avete assistito, le sequenze della peste e dell'invasione dei Lanzichenecchi, riconfermano l'inconfondibile personalità del maestro. Come il momento musicale del drammatico incendio del mulino del Po, che ora udrete e vedrete.

MARIO CAMERINI: Nel 1940 la Lux Flm mi affidò la regìa dei *Promessi sposi.* Debbo dire, con grande ammirazione per questo grande maestro, che Ildebrando Pizzetti, quando vide la sua prima stesura di musica insieme alla visione cinematografica, rimase un po' perplesso, e cambiò in molti punti quello che aveva già fatto.

Ricordo che nell'« invasione » c'era una musica diversa che non aveva una consistenza valida sopra la visione cinematografica e fu lui stesso che disse: « Camerini, cambierò il ritmo e gli strumenti ». E variò questo pezzo in modo che poi fu aderente completamente alla visione.

Così, anche quando tutto il popolo andava in chiesa, prima della conversione dell'Innominato, in una mattina piena di luce e di sole, aggiunse alla musica che aveva messo uno scampanìo enorme, che dette una grande forza alla visione cinematografica. Così anche per la « peste », così anche per il « finale », quando cade la pioggia, ed è una specie di catarsi nel romanzo di Manzoni, anche nella musica l'aderenza è perfetta.

Alla fine Pizzetti, quando vide realizzato completamente quello che lui aveva modificato, fu contentissimo.

MARIO SOLDATI: Nel giudicare la musica di un film bisogna distinguere quando una musica è soltanto un ron-ron, una cornice che aggiusta, che accomoda, che mette a posto, e quando invece la musica è veramente uno degli elementi costitutivi della bellezza e del senso di un film.

Solamente nel secondo caso la musica di un film è importante ed è valida. Per quanto riguarda poi la musica dei miei film di quell'epoca, e i miei film più importanti sono *Piccolo mondo antico* e *Malombra*, devo dire che, ancora oggi, la mia opinione è quella che

ho avuto allora: che la musica di *Piccolo mondo antico* è buona, ma appartiene un poco ai romanzi, è una musica di contorno, non è una musica che aggiunge molto al soggetto.

Sì, certo, quando Luisa si butta nella braccia di Franco, i violini aumentano la forza dei sentimenti, ma in fondo, se fossero stati un po' diversi, se fosse stata presa anche musica di repertorio, sarebbe stato lo stesso.

Enzo Masetti era più vecchio di me. Masetti era già musicista riconosciuto e famoso; io ero invece quasi un principiante, non avevo fatto fino allora nessun film di grandissimo successo. Quindi lui ha creduto di imporsi, così non mi ha voluto ascoltare molto. Ha fatto una buona musica, elegante, ben fatta, ma che veramente non significa molto nel film.

FILIPPO SACCHI: Cosa abbiamo visto? dei pezzi di romanzi tradotti in film, dei pezzi di romanzi, diciamo, resi visuali nel film.

In fondo, però, tutta l'arte figurativa, da secoli, in gran parte non ha fatto che questo mestiere. Cos'hanno fatto gli scultori greci che hanno popolato la Grecia di innumerevoli statue? Non hanno fatto che tradurre in queste statue le leggende, i miti dei poemi eroici. Cos'hanno fatto i pittori, gli scultori del Rinascimento, dell'era cristiana, se non tradurre in immagini la Bibbia, il Vangelo e la Vita dei Santi? Insomma hanno risposto al desiderio delle moltitudini di vedere proprio concretamente, davanti, con dei volti e delle azioni precise e concrete, i fatti e le figure che popolano il loro culto e la loro fantasia. È naturale che il cinema, che come arte figurativa ha cominciato a esistere, si sia messo subito sulla stessa strada. Cioè ha subito cercato di fare la stessa cosa.

Se noi vediamo gli inizi del cinema, il « muto » è popolato letteralmente di « Divine Commedie », « Orlandi Furiosi », non parliamo poi di Imperatori Romani, Napoleone, Garibaldi ecc. ecc.

Sì, c'è la discussione se sia lecito o no che il cinema abbia il diritto di portare sullo schermo la letteratura, di tradurre la letteratura. È una questione che, dal punto di vista teorico, è interessante: la discutono quelli che sono in grado di discuterla, però non servirà a niente, nel senso che il cinema continuerà a fare questo e lo continuerà a fare tanto più che la pittura e la scultura, per loro ragioni, forse giustissime, hanno cessato di fare questo mestiere.

Adesso, dopo quello che abbiamo visto, possiamo concludere, almeno mi pare, in breve e senza tante sottigliezze:

— anzitutto una grande conformità tra di loro, una conformità nei film, proprio, nella maniera dei film. Perché? Perché sono film, si capisce, tutti girati fra il '40 e il '50; quindi da registi che appartengono alla stessa generazione, notevoli registi e notevoli film, anche se, naturalmente, hanno certi scarti dal nostro gusto, e logici, dato che il nostro gusto è cambiato coi tempi;

— poi, l'altra fonte di conformità da cosa è data? È data dalla conformità dei romanzi, perché in fondo questi quattro romanzi — anche quello di Bacchelli, che pure è posteriore — sono dei romanzi che appartengono allo stesso grande filone narrativo ottocentesco, più o meno si riallacciano a questa linea, lavorano su questa linea. Senza contare che c'è un'ultima ragione di unità, vale a dire sono romanzi tutti compresi nella stessa area geografica, vale a dire il Lombardo-Veneto.

ALBERTO LATTUADA: Direi, proprio, la mia radice cinematografica, la voglia di mettere in scena, viene proprio dal teatro, dal fatto che mio padre era musicista. Mio padre poi fu il primo a mettere il piede nel cinematografo, cioè mi precedette, perché musicò due film, uno di Camerini e uno di Blasetti: *Palio* e *Figaro e la sua gran giornata*, e portò in casa motivo di discussione e di vivace attenzione a questo fenomeno che in Italia rinasceva dopo il periodo del « muto » e da questa sequela di impressioni, cioè dal vedere mio padre lavorare per il cinema e passare dall'opera al commento musicale, si rinforzò in me il desiderio istintivo di mettere in scena, di fare il regista. Così abbandonai l'architettura e mi buttai nel cinematografo.

Come metodo di lavoro, essendo figlio di un musicista, io, prima di girare un film, ho già in mente l'arco espressivo che ha la musica come funzione di aiuto all'immagine e quindi so già dove dovrà intervenire più o meno il commento musicale, dove dovrà essere in secondo piano, dove dovrà essere in primo piano.

Qualche volta scrivo delle sequenze proprio mute, per dare modo al musicista di non avere il fastidio del dialogo e di aiutare nelle forme più pure, immagine e suono, il racconto.

Qualche volta, viceversa, devo chiedere all'autore dei grandi sacrifici, cioè di fare un sottofondo che è una specie di pasta misteriosa, che aiuta l'emozione dello spettatore a sua insaputa e che sostiene il dialogo, sempre, naturalmente, in un arco narrativo previsto in tutti i dettagli. Ed è appunto in questi dettagli che io sono

esigente. Lo sono stato con mio padre quando il potere passava a me; lo sono stato con il maestro Pizzetti quando abbiamo fatto insieme *Il mulino del Po*; lo sono stato con molti altri musicisti, con Piccioni, adesso con Marinuzzi per *La mandragola* e devo dire che ho trovato sempre nei musicisti una grande intuizione e una grande passione per questa collaborazione, anche perché forse io ero stato, come figlio di musicista, molto chiaro nelle esigenze. E così la musica, per me, è parte essenziale della creazione del film.

FILIPPO SACCHI: Col *Colpo di pistola* tratto da Puškin, col *Giovanni Episcopo* tratto da D'Annunzio, e col *Cappotto* tratto da Gogol, siamo entrati in tutta un'altra sfera; siamo entrati nella grande corrente narrativa, in un certo senso, mondiale.

Il cinema italiano si internazionalizza, affronta su un piano diverso altri problemi. Lo stesso *Colpo di pistola*, che è ancora un film in costume, come del resto sono in costume anche *I promessi sposi* e *Piccolo mondo antico*, è il più decorativamente frivolo di tutti, anche se v'è già tutto un altro distacco e un'ironia interna che lo distingue.

In *Giovanni Episcopo* siamo già in una fase di realismo più francese che verdiano, ma soprattutto col *Cappotto*, perché col *Cappotto* addirittura si arriva a una specie di trasferimento surreale. Ora, con queste modificazioni, diciamo, di sfondo, di ambientazione e di personaggi, voi avrete notato che anche la maniera, lo stile registico cambia. Vi è una densità di ombre, una rottura di ritmi, vale a dire un modo di prendere le immagini con più bruschezza e più asciuttezza che distingue questi film dagli altri. Questo si può soprattutto dire del *Cappotto* perché il *Cappotto* è girato da Lattuada il quale era già entrato nel clima del neorealismo italiano.

TERZA PUNTATA

GIULIETTA MASINA (presentatrice): Terza puntata di *Colonna sonora*. Quattro musicisti: Renzo Rossellini, Goffredo Petrassi, Gino Gorini e Giovanni Fusco. Chi non ricorda *Roma città aperta*, *Paisà*, *Germania anno zero*? Con questi film si inizia il neorealismo cinematografico italiano, quel modo nuovo di narrare per cui il nostro cinema si affermò su scala mondiale.

Renzo Rossellini partecipa con la sua musica all'esperienza neorealista del fratello Roberto, uno dei più significativi rappresentanti della scuola. Di Renzo Rossellini l'orchestra eseguirà un brano dal film del fratello *Viaggio in Italia* percorso da un'aura di musicalità alla Respighi che Rossellini assimilò al tempo della sua formazione artistica.

Varietà e piacevolezza dei colori orchestrali, chiarezza dell'invenzione melodica, aperta adesione alla tradizione.

Lo stesso discorso vale per le sequenze di *Miracolo* e di *Germania anno zero* che subito dopo vedrete.

RENZO ROSSELLINI: La mia attività di compositore di musica cinematografica comincia nel pieno di quella bella stagione del cinema italiano che è stata l'esperienza neorealista e di cui mio fratello Roberto ha avuto parte non indifferente.

Il neorealismo, prima di tutto, è una sentita esigenza di libertà ed è un momento dello spirito che si riallaccia ad un momento storico. Collaborai con la colonna sonora alla musica dei suoi tre film che, potremmo dire, appartengono al ciclo della guerra.

Il primo è la popolarissima *Roma città aperta*, il secondo *Paisà*, il terzo *Germania anno zero*. *Germania anno zero*, aggiungo, non ha trovato quel successo presso il pubblico che hanno avuto gli altri due film, e la giustificazione ci vuole, e bisogna anche dirla, perché probabilmente c'era una certa stanchezza verso gli argomenti di guerra, che il pubblico voleva dimenticare.

In *Germania anno zero* ancora si possono, credo, risentire, o si possono individuare, i prodotti di una certa caratteristica della musica cinematografica che poi, nel futuro, altri, con molta maggiore arte ed acume, hanno saputo rendere operante. Devo dire che io ho cercato, attraverso il cinematografo, di fare anche un'esperienza per poter servire l'opera teatrale alla quale mi sentivo votato fin dalla mia giovinezza. E la tematica di *Germania anno zero* la si ritrova nella mia opera lirica « La guerra ».

ROBERTO ROSSELLINI: Fra *Miracolo* e *Germania anno zero*, pare a me, c'è una certa identità. Perché? Perché è orribile anche non capire, è orribile anche essere immersi nell'ignoranza, è orribile essere immersi nella superstizione, e in fondo tutta un'etica che si era sviluppata — che è l'etica sulla quale si è fatta la seconda come la prima guerra mondiale —, la teoria dello spazio vitale ecc., cor-

rispondevano a una morale precisa e in nome di questa morale orribile si è fatto un massacro, si sono fatti due massacri giganteschi.

Ora, tutto quello che è ignoranza è orribile. Può prendere aspetti più o meno sanguinosi, ma è sempre tanto doloroso ed orribile: di questo bisognerebbe avere veramente una profonda consapevolezza, mi pare.

Il finale di *Germania anno zero* è apparso chiaro: : era una vera luce di speranza, si accendeva la speranza. E il gesto che il bambino fa di suicidarsi è un gesto di abbandono, è un gesto di stanchezza col quale esso si lascia dietro le spalle tutto l'orrore che ha vissuto e al quale ha creduto perché ha agito esattamente secondo una morale precisa: sente la vanità di questo e la luce gli si accende ed ha questo momento di abbandono. E si abbandona come quando si piglia coscienza e ci si abbandona, ci si abbandona prima di tutto al riposo per ricominciare un'azione successiva; e lui si abbandona a questo grande sonno che è la morte, e da lì nasce il nuovo modo di vita, il nuovo modo di vedere, l'accento di speranza e di fede nel futuro, nell'avvenire e negli uomini.

GIULIETTA MASINA (presentatrice): La musica di *Riso amaro* è di Goffredo Petrassi.

In questa pagina è tutto il magistero formale del musicista giunto al cinematografo dopo lunghe e varie attività di compositore sinfonico e corale, e con il prestigio guadagnato con opere rilevanti nella storia della musica contemporanea come il « Salmo » e il « Coro di morti ».

La coralità del commosso finale di *Riso amaro* è suggerita, più che espressa, nel muto addio delle mondariso al corpo inanimato della compagna.

Pur legato a una vicenda di scoperta convenzione teatrale, Petrassi rifugge dai facili abbandoni melodici.

Il suo temperamento drammatico si manifesta nell'allucinante scena del duello a distanza fra i due rivali nella macelleria che Petrassi imposta sul timpano che punteggia i lamentosi clissandi degli ottoni.

GIUSEPPE DE SANTIS: La generazione alla quale io appartengo è una generazione che è nata nel clima, nel clima più caldo, direi, del neorealismo italiano, giacché di questo si parla.

Il film del quale io vi devo parlare, *Riso amaro*, o per lo meno

vi devo parlare dei rapporti con il suo commento musicale, è il mio secondo film.

Per *Riso amaro* — mentre io precedentemente avevo avuto per il mio primo film, *Caccia tragica*, la collaborazione del maestro Rosati — mi servii invece della collaborazione del maestro Petrassi. I critici per tanti anni hanno considerato questo film come un film che aveva un tipo di racconto, un andamento narrativo un po' alla *feuilleton*, popolaresco. Invece, forse la stessa scelta di Petrassi, cioè di un uomo particolare, che si è dedicato alla musica colta o per lo meno a una musica che certo non è facilmente accessibile alle grandi masse, potrebbe illustrare in qualche modo che, almeno nell'intenzione, *Riso amaro* non voleva affatto essere un film di tipo popolaresco. E un'altra delle ragioni che potrebbero appoggiare quello che vi sto dicendo è il fatto che, mentre la base centrale, musicale, del film era costituita da una serie di canti popolareschi, di canti di folklore, il Petrassi seppe capire il canto popolare. E lo seppe capire non dall'esterno. ma dall'interno. Non fece nessuno sforzo, credo, Petrassi, per capire il canto popolare, e in questo è la maggiore qualità di Petrassi, non per quello che riguarda soltanto la collaborazione che ebbe con me per *Riso amaro*, ma in senso più largo, più lato, come musicista. Il che dimostra che è un uomo profondamente legato alla musica del nostro Paese, alle tradizioni migliori e più profonde della musica del nostro paese.

GIUSEPPE DE SANTIS: Ecco, questa è una risaia del Vercellese, ed è qui che è ambientato il dramma del mio film *Riso amaro*.

La selezione che vedrete può dare l'impressione che il film svolga una storia a quattro personaggi, un « dramma a quattro voci », come direbbe il musicista. In realtà, così almeno a me sembra, *Riso amaro* è un dramma corale.

E questo non solo perché lo sfondo, l'ambiente nel quale la storia si sviluppa e cresce, è quello di una coralità vera e propria, cioè l'ambiente delle lavoratrici del riso; ma soprattutto perché in ognuno di questi quattro personaggi è un vero e proprio prototipo della società italiana di quel tempo, e forse chissà, non soltanto di quel tempo.

Quattro personaggi, abbiamo detto, quattro voci.

Ecco qui una ragazza, Silvana Mangano, una giovane operaia distolta dal suo mondo naturale dalle illusioni che la letteratura dei fumetti (che cominciava solo allora a circolare nella editoria ita-

liana) suscitano in lei sino a condizionarla nella sua più vera natura di brava ragazza.

Vittorio Gassman, tipico « criminale » di quel tempo (ma come se ne trovano ancora ai giorni nostri, purtroppo), un personaggio raccontato qui con chiaroscuri, in tutta la sua volgarità e violenza, tutto teso alla conquista di un mondo fatto solo di danaro, di ricchezza e di lusso.

Raf Vallone, qui nel primo film, nelle vesti di un soldato reduce di guerra, messo a rappresentare tutto quanto — diciamo — di più onesto, di più sano l'italiano poteva offrire a quell'epoca.

E infine una donna: l'attrice americana Doris Dowling, nel personaggio di una cameriera che l'eterno dramma della disoccupazione ha condotto in risaia, la quale, dopo aver perso la sua coscienza morale e civile, proprio qui appunto, in questo ambiente della risaia, a contatto con un mondo di lavoro sano, modesto, trova una sua redenzione e direi che forse nel film è il personaggio più positivo in quanto, almeno nelle mie intenzioni, rappresentava quanto di più problematico in quel momento il mondo del lavoro italiano, con tutti i suoi chiaroscuri, poteva offrire.

GOFFREDO PETRASSI: *Riso amaro*, di cui voi avete visto ed ascoltato una sorta di antologia, è stato il mio primo film, il mio primo lungometraggio, è stata la mia prima collaborazione col cinematografo, preceduta soltanto da un paio di documentari. E mi reputo fortunato sia perché questo primo mio esperimento è stato fatto in condizioni quasi ideali, sia perché mi sono incontrato immediatamente con un film molto importante. L'importanza del film mi poneva dei problemi e delle responsabilità; problemi di ordine tecnico e di ordine estetico; tecnico nel senso che mi domandavo se l'artista o il musicista deve rinunciare alla sua personalità e rinunciare quindi al suo stile, se ne ha uno, per adeguarsi ad uno stile un po' anonimo che facesse da puro commento funzionale all'immagine. L'altro, se la musica deve soltanto commentare l'immagine, seguendo la vicenda, oppure commentarla naturalisticamente o non piuttosto entrare nell'intimo della vicenda, entrare dal di dentro nel dramma e cercare di indagare nella psicologia dei personaggi. Io mi sono attenuto a questa seconda soluzione e, mi pare, i risultati sono stati ottimi dal mio punto di vista. Ho imparato molto e sono stato anche fortunato perché ho avuto in Giuseppe De Santis una collaborazione totale e intelligente, molto sperimentata dalla sua

parte; e sul piano culturale ci siamo trovati perfettamente d'accordo. Non abbiamo molto discusso perché le sue idee erano quelle che già preventivamente mi ero formulato per me stesso. Ho avuto anche un'altra esperienza di cui anche mi dichiaro soddisfatto, che è stata quella di un altro film che ho fatto pochi anni fa: *Cronaca familiare* di Valerio Zurlini. Anche qui c'è stata un'eccellente collaborazione e di questo film voi sentirete adesso un passaggio musicale che credo uno tra i più sensibili di tutta la colonna sonora.

VINICIO MARINUCCI: Dalle opere cinematografiche tratte da romanzi celebri e recenti, o di altri periodi storici, ai film del neorealismo dei primi anni (il neorealismo che aveva già dato film di grande valore e di grande risonanza internazionale), Glauco Pellegrini ha scelto per questa sua rassegna sui rapporti tra la musica e le immagini nel film, due delle opere di Roberto Rossellini tra le meno conosciute al di fuori della cerchia degli studiosi, dei tecnici del cinema: l'episodio *Il miracolo* del film *Amore* e *Germania anno zero*. *Germania anno zero* è un film di maggiore notorietà del primo; il primo, *Il miracolo* ha avuto una carriera difficile, comunque è un film singolare sotto molti aspetti (tra l'altro c'è Federico Fellini che vi recita la parte di uno strano personaggio, come avete potuto vedere).

Queste opere realistiche si trovarono davanti ad una situazione musicale che non aveva ricevuto quella spinta innovatrice che aveva invece avuto il cinema. La musica di commento di questi film è ancora quella tradizionale in gran parte, quella ispirata a concetti veramente di autentico commento dell'immagine e non di un rapporto creativo, di un rapporto dello stesso peso inventivo, e narrativo e interpretativo del racconto, di quello della regia. Tuttavia è da notare che per il commento di *Germania anno zero*, Renzo Rossellini, fedelissimo collaboratore nonché fratello di Roberto, ha compiuto un particolare sforzo per immedesimarsi nel racconto cinematografico e aderire con la sua partitura all'immagine, la quale riflette un mondo particolarissimo ed esattamente definito e che quindi aveva bisogno di un commento il meno generico e il più pertinente possibile, come appunto in questo caso il musicista si è sforzato di eseguire. Il caso di *Riso amaro* è invece un caso notevolmente diverso. Qui il regista ha chiamato a collaborare un celebre musicista, Goffredo Petrassi, un musicista colto, raffinato, che veniva da esperienze del tutto diverse e che si avvicinava per la prima volta al cinema. Petrassi è ri-

masto anche lui, così, fedele al film un po' esteriormente più che interiormente; comunque ha composto una partitura di alto livello, come avrete potuto sentire.

Qui si potrebbe dire una cosa piuttosto eretica in una trasmissione di questo genere; che trattandosi di una trasmissione corale di un insieme di opinioni sui rapporti tra la musica e le immagini forse non sarà azzardata e non sarà fuori luogo. Ossia questa: che l'opera cinematografica compiuta, perfetta, potrebbe anche, forse anche dovrebbe, fare a meno di un commento musicale o per lo meno fare a meno di una musica che cercasse di completarla, che cercasse di portare qualche altra cosa che all'immagine manca. L'immagine dovrebbe, nei casi-limite s'intende, essere pienamente soddisfacente di per sé da esprimere totalmente i valori poetici dell'autore. Ma siccome questo, nell'enorme maggioranza dei prodotti cinematografici, manca, anche di quelli più artistici perché il cinema è arte di collaborazione, purtroppo in generale — se questa espressione può passare esteticamente — l'apporto della musica è, direi, inevitabile.

L'evoluzione del neorealismo, da una documentazione drammatica e lirica ad una introspezione psicologica, ad un'analisi approfondita dei personaggi e delle vicende, segna anche la evoluzione della musica del cinema, del cinema italiano soprattutto, dal carattere di commento del film al carattere di apporto creativo di un autore, di un musicista che si affianca alla pari, *ex aequo*, con lo stesso peso, all'autore del film, cioè al regista. Questo trapasso è segnato dal primo film di Antonioni *Cronaca di un amore* e dal suo musicista Giovanni Fusco. Comunque è interessante notare in un'opera dello stesso anno, il 1951, *Ombre sul Canal Grande* di Glauco Pellegrini, come il musicista Gino Gorini, un veneto proveniente dalla scuola di Malipiero, abbia in certo senso preannunciato, o per lo meno, si sia portato sulla stessa linea di Fusco, con un commento che, pur restando nelle linee tradizionali, diciamo, in un certo senso, del commento del film, nello stesso tempo approfondisce una tematica interiore, un'analisi psicologica dei personaggi e soprattutto dell'ambiente che in quel film aveva un gran peso.

Con Antonioni, abbiamo detto, e con il suo musicista Fusco, si crea una coppia di autori: musicista e regista del film. Qui il musicista è veramente coautore, nel senso che non aggiunge un qualcosa di analogo a quello che il regista ha espresso con l'inquadratura, ma esprime in termini diversi gli stessi valori lirici, intimi, emotivi, che il regista ha voluto esprimere con la composizione del quadro.

Quindi abbiamo due autori sullo stesso tema, sulla stessa linea, con la stessa importanza e con lo stesso peso artistico nella complessità dell'opera.

GIULIETTA MASINA (presentatrice): La collaborazione che Giovanni Fusco, apprezzato musicista, ha dato al regista Michelangelo Antonioni, da *Cronaca di un amore*, all'*Avventura*, a *Deserto Rosso*, è fra quelle più dimostrative della funzione essenziale della colonna sonora e del tono fondamentale che il commento musicale può dare ad un film.

Fusco insiste su poche cellule tematiche e sull'impiego ossessionante di alcuni strumenti.

In *Cronaca di un amore* il tema è presentato dal pianoforte e poi ripreso dal sassofono che gli conferisce una vibrazione sempre più intensa, in aderenza agli sviluppi psicologici dei personaggi.

Da notare inoltre — anche qui come in altre partiture di Fusco — l'impiego predominante degli strumenti a fiato nei registri bassi che accentuano il tono interiore della vicenda.

Ormai la musica si è rarefatta. Vento, mare, la terra brulla, sassosa ... Dai grandi temi all'atmosfera, ai suoni puri. La musica ridotta a un lamento ...

GIOVANNI FUSCO: Questa antologia sul cinema italiano, esaminato partendo dai problemi della musica cinematografica, presenta in questa terza trasmissione alcuni commenti che io ho realizzato per i film di Antonioni.

La mia attività nel cinema è certamente estesa anche ad altri registi, alcuni dei quali non italiani (per esempio Alain Resnais), però trovo giusto che si parli principalmente di questa collaborazione con Antonioni, perché la trasmissione di Pellegrini è dedicata soprattutto ai musicisti del cinema italiano. Io ritengo che in effetti questa antologia coinvolga anche i registi, perché talvolta sono proprio loro che determinano la musica del film. Se questo è vero mi sembra allora che Antonioni possa meritare un'attenzione critica particolare per il senso artistico, e secondo me moderno, di intendere il problema musicale nel film.

Dei risultati di questa nostra lunga collaborazione non sta evidentemente a me parlare. Penso che insieme siamo riusciti a percorrere una via, se non facile, però interessante per il cinema italiano e per la musica.

QUARTA PUNTATA

GIULIETTA MASINA (presentatrice): Parallelamente al neorealismo drammatico, al dramma neoralistico, fiorisce nel cinema italiano la commedia neorealistica. La strada per giungere al commento musicale che si usa oggi è stata lunga, e noi questa sera vogliamo, almeno in parte, percorrerla fino al *jazz* di Umiliani, Trovaioli, Usuelli; fino alle partiture di Rustichelli per le commedie di Germi *Divorzio all'italiana* e *Sedotta e abbandonata.*

Ma andiamo con ordine. Musicista di commedie cinematografiche a cavallo delle due epoche è Alessandro Cicognini.

In gioventù autore di un'opera di un certo interesse, egli deve però il suo nome all'attività predominante di musicista cinematografico. Interessante vedere la sua evoluzione e il suo graduale rinnovamento. Egli partecipa a tutti i film del binomio De Sica-Zavattini, da *Ladri di biciclette* a *Miracolo a Milano.*

In *Prima Comunione* di Blasetti Cicognini infrange la struttura orchestrale e il film acquista un tono vagamento clairiano, proprio grazie alla musica. Un pianoforte che rievoca nel suono gli organetti di Barberia si sostituisce alla fisarmonica francese.

VITTORIO DE SICA: Avete visto una sequenza di un film che ha interessato il mondo intero. È una scena « recitata », proprio recitata dalla « santona » che — a proposito della bicicletta rubata all'attacchino in *Ladri di biciclette* — dice: « o la trovi subito o non la trovi più ». Questa è una scena prettamente recitata, ossia proviene dalla commedia drammatica. È un abuso, è uno sbaglio mettere nel cinema neorealista delle scene recitate? No. Perché io credo che il rapporto umano sia una continua recita, la commedia umana, la commedia, il dialogo fra uomini, il rapporto fra uomini, si riassume in uno scambio di parole fra un personaggio e l'altro. Basta che questo dialogo sia detto con sincerità, con arte.

CESARE ZAVATTINI: Se risalgo all'inizio della mia collaborazione nel cinematografo, è un inizio di commedia, e direi che allora non si poteva pensare che alla commedia, ma male intesa.

Era commedia tutto quello che si considerava divertente nel senso più evasivo del termine. Era un concetto divertente, addomesticato e

difficilmente si riusciva ad insinuarvi degli elementi critici perché la situazione non lo consentiva e noi stessi a poco a poco ci abituavamo, eravamo addomesticati e non potevamo approfondire quello che nella commedia invece è possibile, perché, senza che lo dica io (lo avranno detto chissà quanti) la commedia offre tanto quanto il dramma delle possibilità di osservazione e di satira e di critica, come il dramma e come la tragedia, e ha bisogno di una dose di coraggio assolutamente non minore di quella degli altri generi teatrali, degli altri generi dello spettacolo e anzi, oserei dire, che ne ha bisogno ancora di più per fare continuamente da contrapposto a questa aura di divertimento che spesso sembra un compromesso con il pubblico.

ALESSANDRO CICOGNINI: Io ho musicato *Ladri di biciclette*, *Miracolo a Milano*, e altri film di Vittorio De Sica e devo dire che per qualche film sento, oggi, con un giudizio critico diverso, che la coesione tra l'immagine e linguaggio musicale forse può dare luogo a qualche critica. Devo però ricordare che noi musicisti, e forse non solamente noi musicisti, abbiamo partecipato al movimento neorealista senza renderci conto di che cosa fosse veramente, agli effetti della storia della cinematografia.

Quindi abbiamo in un certo senso continuato una tradizione che però si è via via modificata secondo anche i film. La musica di *Miracolo a Milano* è totalmente diversa, e così la musica di *Prima Comunione*. Rimane certo il fatto che per un blocco di film la musica offre questo strano giudizio, è, cioè, una musica che, pur non essendo estremamente unita all'immagine, conserva però certi valori innanzitutto nazionali, valori che forse oggi vanno perdendosi nella cinematografia italiana.

ALESSANDRO BLASETTI: Dunque, la commedia non era soltanto un digestivo, non era soltanto un diversivo nelle intenzioni di Zavattini e mie, aveva un contenuto, aveva un'intenzione, un movimento; insomma aveva un fondo che si può francamente dire tranquillamente impegnato, perché, a mio avviso, si sbaglia ritenendo che per impegno si debba intendere semplicemente impegno in chiave drammatica. Dieci anni prima, sempre Cesare Zavattini, con Piero Tellini e con Aldo De Benedetti, mi ha dato l'occasione per quella straordinaria cosa che è stata, non certamente soltanto per mio merito, ma soprattutto per loro, per lo sceneggiatore De Benedetti, *Quattro passi fra le nuvole* che, se non fece nascere, contribuì addi-

rittura a far nascere in Francia la parola « neorealismo ». Il che vuol dire che neorealismo è qualche cosa che non consta soltanto della forma drammatica in cui ha eccelso, in cui ha raggiunto delle punte straordinarie, ma può praticamente avere una sua espressione anche nella commedia, la quale può essere all'apparenza più leggera, ma nella sostanza è più difficile e probabilmente è anche più penetrante.

GIULIETTA MASINA (presentatrice): La musica *jazz*, la cui influenza fu sensibile durante un lungo periodo di tempo nella composizione sinfonica, è entrata di diritto nella collana sonora dei film.

La si trova nei frequenti richiami e riferimenti a canzoni, a musiche da ballo. Ma ad un certo momento la musica *jazz* si trasforma in musica alla *jazz*, alla quale viene affidata la illustrazione anche di scene e movimenti patetici e drammatici. Esemplare per misura e gusto, il commento *jazz* per *I soliti ignoti* di Mario Monicelli: è di Piero Umiliani. È pure suo il commento ai *Nuovi angeli* e al *Vigile*, i cui motivi avete ascoltato eseguiti dall'orchestra diretta dallo stesso autore.

Il *jazz* di Armando Trovaioli e di Teo Usuelli lo troviamo rispettivamente nel *Magnifico cornuto* di Pietrangeli e nell'*Ape regina* di Ferreri. Talvolta Trovaioli e Usuelli affidano a un solo strumento il commento musicale del film, sempre mettendone in rilievo le caratteristiche.

L'attualità della satira di costume contenuta nelle storie vi risalta con grottesca efficacia.

Più avanti, la trasmissione presenta una sintesi del film *Le ragazze di San Frediano* di Valerio Zurlini, tratto dal racconto di Vasco Pratolini, È, sì, una commedia, ma basata più sul carattere dei personaggi che sul meccanismo della vicenda.

Ed è in questo spirito che Mario Zafred ha concepito la sua musica, che tende appunto a delineare il protagonista maschile, una specie di Casanova di periferia. Soltanto così Zafred, i cui pregevoli saggi nel campo teatrale rivelano il temperamento essenzialmente drammatico volto all'epica e all'affresco sociale, è riuscito a conferire al racconto vivacità e spirito satirico. Ne risulta un film leggero, singolare nella produzione di commedie di quel periodo.

Con mezzi diversi, in un certo senso tradizionali, la satira di costume è pure espressa da Rustichelli nei due film di ambiente siciliano di Pietro Germi: *Divorzio all'italiana* e *Sedotta e abbandonata*.

Un melodismo volutamente sottolineato e la strumentazione a

fondo bandistico raggiungono effetti di un grottesco irresistibile, aderentissimo al quadro paesano in cui si svolge l'azione.

UGO TOGNAZZI: Sono stato invitato a parlare direttamente perché le sequenze che vedrete fra poco mi riguardano.

Io credo che la scelta sia stata buona: cioè, tra i vari film che io ho fatto, abbiamo scelto due pezzi di due film, anche di un certo successo, dove la musica è un fatto, se non determinante, certamente molto molto importante, soprattutto nei punti prescelti..

Per esempio, voi vedrete che nell'*Ape regina*, in una scena di cimitero, c'è una musica che al momento può sembrare irriverente perché è grottesca, è una specie di contrasto, vale a dire una musichetta allegra che invece dà, direi, addirittura in certi momenti, quasi un certo brivido. E dirò di più: questa musica, che quasi sicuramente è stata suggerita dal regista Marco Ferreri perché in quei casi è lui il vero ispiratore, è veramente centrata. Teo Usuelli ha capito benissimo che cosa occorreva, in quella scena e addirittura, in un momento in cui un feretro attraversava uno di questi giardinetti del cimitero, la musica diventa quasi un fischio.

In *Io la conoscevo bene*, diretto da Pietrangeli, il regista addirittura mi ha fatto recitare la scena, quella che ora voi vedrete, con l'aiuto della musica. Non era ancora la musica originale di Trovaioli, ma era un motivo che Pietrangeli aveva scelto per potermi proprio aiutare, in un certo senso, per farmi sentire una certa atmosfera. E io ho girato tutta quella sequenza con sotto una musica e vorrei dire che questa musica mi ha aiutato. Dirò di più: che quando ho visto invece il film in proiezione la musica che vi aveva messo dentro Trovaioli era ancora più forte, ancora più importante, ancora più esatta di quella stessa che Pietrangeli avesse adoperato in un primo momento.

FRANCO CRISTALDI: L'optimum di un commento musicale si ottiene quando ovviamente la musica deve servire di rafforzamento, di sottolineatura di una certa immagine, di un certo tema contenuto nel film. Ora molte volte il regista, che come tale è anche un autore, ovviamente, è legato ad un fatto culturale, ad una propria formazione musicale, a un certo gusto ed è portato a giudicare il commento musicale non solo ed esclusivamente in funzione del film, ma anche in funzione di una certa sua tendenza a sottolineare, ripeto, questo gusto musicale, questa sua formazione culturale.

In questo senso il produttore dovrebbe essere il più possibile obiettivo, nel senso di giudicare forse più freddamente; questo non non vuol dire, ovviamente, con distacco, ma più freddamente, il commento musicale, pensando che sia la cosa che serve maggiormente, e l'elemento immediato più importante per avvicinare il pubblico al film.

Come dovrebbe essere la musica di un film? Beh, è molto difficile dirlo; ed è stato proprio il tema discusso in queste trasmissioni: credo che non ci sia una regola, che non si possa dire una cosa precisa. Ovviamente il commento musicale, proprio perché è un commento musicale, deve cambiare di film in film. Si può cioè assistere al caso in cui una musica anticipa in un certo senso il momento del film, anticipa come gusto. Voglio fare un esempio: *I soliti ignoti*, cioè un film, in fondo, con un racconto a base popolare, fatto in un momento in cui in Italia il commento musicale *jazz*, specialmente *jazz* freddo, non era mai stato usato. Beh, nei *Soliti ignoti* il commento musicale, in un certo senso, era abbastanza nuovo, anticipava, e credo che proprio dal contrasto tra racconto di tipo popolare e questa musica moderna, nascesse l'effetto e la suggestione di certe scene del film. Per lo stesso motivo in *Divorzio all'italiana* e *Sedotta e abbandonata*, cioè in film di satira di costume, con una storia che prendeva di mira soprattutto una certa tradizione, il commento musicale doveva essere più tradizionale; e infatti così è stato.

CARLO RUSTICHELLI: Nel parlare della musica di *Sedotta e abbandonata* e di *Divorzio all'italiana* penso si debba necessariamente rivolgersi anche al regista: infatti nella produzione di Germi *Sedotta* e *Divorzio* rappresentano una svolta, vorrei dire una continuità di tematica identica, ma necessariamente un modo diverso di esprimerla; attraverso il grottesco riesce a dare con la stessa potenza emotiva — possiamo dire anche retorica — la stessa risultante, e penso che la musica necessariamente segua la stessa linea.

Praticamente il mio tormento in parte era di salvaguardare quella che era una particolarità, starei per dire in gergo cinematografico, una « specializzazione » della musica mia, cioè che si lega un po' alla tradizione, per così dire, cioè ad un modo di esprimersi semplice, lineare, che possa essere acquisibile da tutti. Quindi lo sforzo che ho dovuto fare è stato questo: di riuscire a dire con un linguaggio più moderno, strumentale e armonico e melodico le stesse cose,

praticamente con una profondità maggiore, perché i film suddetti lo richiedevano.

MARIO VERDONE: I film che abbiamo visto sono raggruppati, grosso modo, nel genere della commedia: commedia neorealista e commedia postneorealista. Non si deve credere che questi film siano nati così, spontaneamente, nel filone del nostro neorealismo, perché qualche anno avanti già erano stati preparati da altre pellicole, per cui avevano scritto i soggetti Cesare Zavattini, Sergio Amidei, Federico Fellini e Piero Tellini.

Parlo di *Campo di Fiori*, *Ultima carrozzella*, *Avanti c'è posto* e, più celebre, di *Quattro passi fra le nuvole* di Alessandro Blasetti.

I primi film autenticamente neorealisti furono, come sappiamo, drammatici; però la commedia rinacque quasi subito dopo *Roma città aperta*, *Paisà* e *Ladri di biciclette*. Rinacque sia in forma autonoma (come per esempio nei film di Luigi Zampa *L'onorevole Angelina*, *Vivere in pace*, *Anni difficili*) sia in forma incorporata nello stesso film drammatico.

Potrebbe essere il caso di *Ladri di biciclette*, come lo è della favola sociale di De Sica e Zavattini *Miracolo a Milano*. I registi tornarono alla commedia. Tra i primi fu proprio Alessandro Blasetti con *Prima Comunione* e anche con *Peccato che sia una canaglia*, che vedrete qui fra poco. Anche altri registi più giovani si dedicarono alla commedia, come Valerio Zurlini che ci dette *Le ragazze di S. Frediano*.

Il carattere principale da sottolineare nelle ultime commedie che qui or ora abbiamo visto è quello del « grottesco ». La morte diventa grottesca, sono diventate quasi logiche certe disgrazie coniugali; il cinema quasi si è incattivito in questo stesso genere della commedia. Ma non bisogna aver paura di questa cattiveria: è intenzione di questi film di aiutare l'uomo, non di avvilirlo, di aiutarlo a liberarsi da certi pregiudizi. Ecco perché in queste pellicole sono da riscontrare molti valori positivi.

QUINTA PUNTATA

GIULIETTA MASINA (presentatrice): Abbiamo lasciato la quarta puntata con la commedia.

Questa sera *Colonna sonora* vi presenta il dramma; come si sia sviluppata la musica nel film drammatico di questo ultimo decennio.

La puntata si articola su un unico tema: la violenza. Vedremo come musicisti quali Piccioni, Vlad, Nascimbene, Rustichelli, abbiano espresso in musica la violenza dell'azione. Si può subito dire che per adeguarsi alle nuove sceneggiature, articolate in sequenze rapide, concitate, nelle quali suoni e rumori esterni si inseriscono nel discorso spesso con funzione determinante, il musicista abbia rinunciato agli sviluppi, alle riprese, in una parola alle forme proprie della composizione musicale.

Piero Piccioni, che aveva collaborato sotto lo pseudonimo di Piero Morgan a film di altro genere, adegua la sua particolare strumentazione di origine jazzistica ai nuovi soggetti e al nuovo modo: *Le mani sulla città*, *Salvatore Giuliano* di Francesco Rosi, *Adua e le compagne* di Antonio Pietrangeli. La violenza psicologica si fa, con Piccioni, violenza musicale. La musica non segue passo passo l'azione, l'immagine; esprime piuttosto il moto interno dei personaggi.

FRANCESCO ROSI: Penso, personalmente, nella mia ricerca espressiva, di chiedere alla musica non di aggiungersi ad una emozione che già le immagini dovrebbero essere in grado di dare con una notevole forza, ma di interpretare l'atmosfera, il clima, il discorso che fa una certa sequenza, di interpretarlo e di renderlo ancora più accessibile, di sottolinearlo opportunamente per farlo arrivare allo spettatore con quella carica emotiva che, naturalmente, gli accenti musicali possono dare. E quindi, in effetti, in questi miei film la musica non è molta, è poca; è poca, ma è richiesta quando occorre, ed è richiesta in modo che da sola non può, non credo che possa svolgere un discorso autonomo. Non è una sinfonia a parte. Il discorso che io ho fatto e che faccio per Piccioni è un discorso di interpretazione musicale di una determinata sequenza.

Per me la sequenza che richiede il bisogno della musica è una sequenza che, senza quell'elemento, forse sarebbe incompleta. Ed è per questo che nei miei film musica non ce n'è molta, proprio perché io ritengo di far ricorso alla musica quando della musica sento la necessità.

PIERO PICCIONI: La musica che state ascoltando appartiene alla colonna del film *Il momento della verità*: Il film è di Francesco Rosi, quel regista di già altissimo valore col quale io ho collaborato più volte. La musica che ascoltate chiunque credo sia in grado di riconoscere che ha un sapore spagnoleggiante, un sapore di musica

popolare spagnola; tipo di musicalità e di folklore che è così noto in tutto il mondo che non c'è bisogno di illustrarla in modo particolare. Tenevo a dare questo esempio nella trasmissione, cioè un esempio di una musica spagnola composta da me, ad imitazione della musica veristica che in Spagna viene consumata da secoli, allo scopo di dimostrare che il musicista, molto spesso, è chiamato, piuttosto che a dare la misura di sé, cioè ad esprimere il proprio mondo musicale, invece a interpretare oggettivamente un mondo musicale che non appartiene a lui, ma che appartiene ad altri mondi, ad altre esperienze, ad altri popoli, ad altri musicisti, ad altre epoche; in casi particolari è per me un certo bagaglio di conoscenze tecniche e una certa abilità di imitazione anche scolastica, in un certo senso, e una tecnica particolare che mi permette di dare l'impressione che la musica che si produce per un determinato spettacolo e per un determinato film sia originale, nel senso che è concepita per quello spettacolo, ma nello stesso tempo non è originale, è il meno originale possibile, il più possibile appartenente a un patrimonio musicale comune che qualche volta deve essere necessariamente evidenziato.

GINO VISENTINI: Abbiamo seguito alcune sequenze della quinta puntata di *Colonna sonora* e intanto io mi sono presi alcuni appunti. E abbiamo notato come la musica, che è dello stesso autore Piero Piccioni, sia impiegata in modo diverso se non addirittura antitetico. Ad esempio, Antonio Pietrangeli chiede a Piccioni un tipo di musica essenzialmente moderno; cioè ad una realtà morale e psicologica come quella di *Adua e le sue compagne* ha voluto adeguare un commento sincrono all'immagine che potrebbe richiamare ancora la tradizione melodrammatica, ma che è un impasto sonoro che corrisponde invece a una specie di sincronia psicologica dei personaggi e dell'azione.

Francesco Rosi, di cui abbiamo visto i capitoli più violenti di *Mani sulla città* e di *Salvatore Giuliano*, va anche oltre. Chiede cioè alla musica di tacere, di lasciare il posto alle sonorità naturali, alle voci, ai rumori, alle grida di disperazione e al silenzio finale della strage di Portella della Ginestra. Perché questa frattura con la tradizione del commento musicale? Perché il realismo sociologico degli anni '60 è più consapevole del vecchio e classico neorealismo e va direttamente alle cose, lasciando che siano esse stesse a parlare nella loro secchezza, per cui nessun commento sonoro articolato

può aggiungere nulla. È un altro modo di intendere il cinema, ma questo non significa che non si debba più far uso della musica; si tratta probabilmente di stabilire film per film se e come la musica può essere impiegata. Per tornare a Francesco Rosi, noi vedremo con *La sfida,* il suo primo film, che non è approdato immediatamente alla soluzione musicale che abbiamo detto. Nel finale de *La sfida,* infatti, Rosi ha voluto che Vlad facesse un intervento che, pur essendo di alto valore musicale, rappresentasse ancora un sostegno di tipo tradizionale alla soluzione del dramma.

FRANCESCO ROSI: Per il mio primo film, *La sfida,* io chiesi a Roman Vlad un tipo di musica che potrei definire più cantata.

Era il mio primo film, non solo, ma era anche un film su Napoli, sulla mia città; cioè quello che in definitiva avevo sempre desiderato di fare come esordio cinematografico. E quindi è naturale che in questo mio film ho cercato di metterci tutto quello che amavo e che aborrivo della mia città.

Dunque, la sfida è quella di un giovane napoletano che non ha un mestiere preciso: è uno dei tanti napoletani che escono la mattina, noi diciamo, si fanno il segno della croce, e devono cercare di rimediare la giornata.

Ora, per una occasione, si imbatte in un giro di camorristi nel quale riesce a penetrare.

La sua sfida, la sua ribellione, non è quella di un personaggio positivo contro dei personaggi negativi; è quella di un personaggio negativo contro altri personaggi negativi.

L'uomo che vuole rompere un cerchio, ma lo vuole rompere per migliorare la sua posizione, la sua condizione: ciò forse significa anche che probabilmente quest'uomo potrebbe prendere coscienza di quello che è.

Vito Polara, il giovane che ha osato fare la sfida, in definitiva sa che sarà ucciso. E quindi anche il momento in cui lascia, il giorno delle nozze, la moglie per poter correre ad adempiere quello che è un suo dovere di consegna di merce, nella quale allo stesso tempo consiste la sfida, cioè consegnare una merce che altrimenti non avrebbe dovuto essere consegnata, il momento in cui prende questa decisione sa che sarà ucciso.

ROMAN VLAD: Ne *La sfida* il regista Rosi mi ha chiesto una musica, diciamo così, di tipo americano, che sottolinea le singole fasi

della vicenda che si vede ed anche della vicenda interiore che si manifesta sullo schermo. E allora io ho dovuto scrivere un pezzo, un grande pezzo (un pezzo che rappresenta un grosso blocco quasi sinfonico, perché nella prima parte del film non c'è quasi musica di questo tipo) su un film già girato sottolineando tanti piccoli particolari e nello stesso tempo volevo imprimere a questa sequenza un carattere che desse l'impressione che questa musica potesse essere nata così, a prescindere dalle esigenze del film, cioè in senso autonomo. Ora giudicate voi se ci sono riuscito o no. Comunque, come dicevo, qui si tratta di un pezzo di musica drammatica in senso tradizionale, del tipo usato soprattutto in America. Ho molto apprezzato il fatto che gli autori di questa trasmissione abbiano fatto seguire ad una musica così eminentemente drammatica una musica eminentemente lirica, come quella per il film *Giulietta e Romeo* di Castellani.

VALERIO ZURLINI: Dato che voi vedrete qui un pezzo de *La ragazza con la valigia*, parliamo un solo istante di questo commento. La storia è una storia dell'amicizia, poi dell'amore, tra una ragazza dal passato un pochettino tempestoso e un ragazzo di buona famiglia della provincia italiana.

Sulla scorta di una musica sentita per caso e che mi sembrava estremamente aderente alla storia dei due personaggi, io chiesi a Nascimbene un tema estremamente semplice, abbastanza duro però, non certamente sentimentale, e un tema che si potesse articolare in varie frasi per le varie situazioni dei due personaggi. Cosa che Nascimbene fece dividendo lo spartito per due strumenti: una spinetta e una chitarra, ambedue affidati a due grandi solisti, Gangi e Nicolai.

Per questi temi poi abbiamo seguito un modo un po' ideale, che ci è stato possibile anche perché due solisti non costano quanto una grande orchestra: altrimenti un produttore non ci avrebbe mai consentito di fare questa esperienza. Abbiamo preso tutti i pezzi di film che a mio avviso necessitavano di musica, ci siamo chiusi alle due del pomeriggio in una sala di incisione e abbiamo provato i singoli temi, le singole frasi sull'immagine; non solo, ma spesso abbiamo addirittura cambiato, o il musicista ha riscritto certe parti proprio sul tamburo, proprio perché l'aderenza della musica al visivo fosse asolutamente concreta.

MARIO NASCIMBENE: Dopo una lunga esperienza musicale cinematografica a Hollywood, a Londra e a Roma, dopo moltissimi film, mi sono reso conto che per la mia attività era necessario creare uno studio professionale che mi desse la possibilità di fare questi studi, queste ricerche sul suono tipicamente cinematografico. Questa è la ragione per la quale ci troviamo qui in mezzo a questi bei microfoni modernissimi, a tutti questi accessori importantissimi per la mia carriera.

Io ho fatto molti film a Hollywood, e la prima cosa che mi viene in mente è la differenza dell'importanza che la produzione dà alla colonna sonara; di conseguenza, con questi mezzi molto vasti che dà la produzione americana, il musicista ha possibilità che qui non può avere, soprattutto in ordine al tempo.

Là ci dànno un mese, un mese e mezzo; qui dobbiamo fare i salti mortali per fare la musica in quindici, anche otto, quattro giorni. Con questo non voglio dire che non sia affascinante il fatto di lavorare in Italia, anzi, direi quasi che forse è più affascinante dal punto di vista artistico perché la collaborazione col regista è talmente stretta e viva che si vive in questo periodo col film che si sta musicando, mentre in America ho fatto dei film grossi e non ho mai incontrato il regista; anzi l'ho incontrato dopo un anno ed allora mi ha fatto le congratulazioni per il mio film.

Ed ora, l'esempio con Zurlini. Con Zurlini, veramente, io divento la vittima, quando faccio la musica. Ho cominciato con lui e ho fatto tanti film, da *La ragazza con la valigia* a *Estate violenta* e, l'ultimo, *Le soldatesse*, che è proprio l'ultimo esempio della nostra collaborazione.

GIULIETTA MASINA (presentatrice): Ancora motivi sulla violenza ne *La ragazza con la valigia* e ne *Le soldatesse* di Valerio Zurlini.

Nel primo film la violenza potrebbe non apparire tale, ma è la violenza più crudele, quella morale, contro una ragazza indifesa, lasciata sola in una città che non conosce.

Nascimbene offre la tenue eleganza della sua musica, servendosi di strumenti particolari: spinetta, chitarra.

Ma il suo non è un commento sentimentale, come potrebbe sembrare. Sotto l'apparente serenità si avverte il triste presagio della ragazza, il dramma amaro del suo inevitabile futuro.

Ne *Le soldatesse*, ispirato al romanzo sulla guerra di Grecia di Ugo Pirro, Nascimbene arricchisce la partitura con la presenza dei

buzzuki greci. Quindici anni prima, per *Roma ore 11* di De Santis, aveva usato in modo singolare la musica concreta; tutto il tono dell'ambiente era ottenuto con mezzi sonori realistici. Una macchina da scrivere vi assumeva il ruolo di solista.

VALERIO ZURLINI: Quando si è trattato di fare la musica delle *Soldatesse*, e io ho mostrato a Nascimbene il film doppiato, ma senza effetti e senza nulla, insomma la copia di lavorazione, il primo commento di Nascimbene, voltandosi verso di me, fu che, a suo avviso, il film non richiedeva commento musicale, e io gli risposi che ero perfettamente d'accordo. Senonché ci sono le esigenze anche del produttore, il quale apparve terrorizzato di fronte all'ipotesi che un film venga lasciato così, nel suo aspetto più nudo, più secco, anche più drammatico.

La musica a volte è un grande arricchimento culturale, un grande arricchimento di tono, a volte veramente sottolinea e spiega una azione; a volte però può anche appesantirla, può renderla più retorica, può indulgere molto al patetismo. Come abbiamo risolto? Con un compromesso.

MARIO NASCIMBENE: Abbiamo passato in questo studio giorni e notti di sofferenze per i dubbi, per le ricerche di trovare un suono adatto a questa storia che si svolge in Grecia. Anzi proprio qui abbiamo fatto delle incisioni con questi strumenti greci, i buzzuki, per la colonna sonora di cui questa trasmissione si occupa, cioè *Le soldatesse*.

GINO VISENTINI: Ecco dunque altri film che hanno tenuto conto dell'apporto espressivo della musica, ma mi pare che siano sempre su un piano non tradizionale del commento musicale.

Vediamo il tipo di commento chiesto da Zurlini per *La ragazza con la valigia*. Mario Nascimbene non ha composto, per il motivo sentimentale dei protagonisti, una musica che aggiunga uno struggimento sentimentale a una situazione già sentimentale, ma un motivo lirico, stemperato, vagante direi, che è come una lieve atmosfera, un profumo.

Ma naturalmente una simile castità sonora non sembra più adeguata a una situazione del tutto diversa, come abbiamo visto nelle *Soldatesse*. Per l'epica della guerra Zurlini ritiene ancora indi-

spensabile l'intervento pieno, massiccio, del motivo musicale. Non lo troviamo, invece, questo intervento massiccio, nel film di Pontecorvo *Kapò*. Rustichelli, che per tante altre opere di cinema aveva fatto vibrare tutte le sue corde sentimentali e popolari, corregge con una precisa economia, con un rigore sonoro, una vicenda di estrema drammaticità, ma forse un po' sovrabbondante.

Per concludere, vorrei osservare che tutte queste esperienze non si chiudono fortunatamente in una formula, ma rivendicano la più aperta libertà di fare cinema, e la stessa libertà viene richiesta anche al musicista.

MORIS ERGAS: Credo che la cinematografia moderna debba il più possibile eliminare la musica, inquantoché un vero autore dovrebbe poter esprimere quello che vuole sufficientemente soltanto con le immagini, gli effetti e i rumori. Io, per esempio, mi ricordo che il film al quale sono molto legato, *Non uccidere* di Autant-Lara, che ha avuto grande successo di pubblico e di critica, da tutti i punti di vista, non aveva neanche un filo di musica.

Prendiamo l'esempio di Pontecorvo, il quale, fra l'altro, è anche un po' musicista (tant'è vero che il suo film *Kapò* è stato da lui anche firmato per la musica); lui, mentre scrive la sceneggiatura, già sa esattamente: in tal punto ci sarà tale motivo musicale che accompagnerà, se necessario, la scena.

GIULIETTA MASINA (presentatrice): Di Carlo Rustichelli abbiamo parlato nella puntata precedente. Ricorderete *Divorzio all'italiana* e *Sedotta e abbandonata*. La musica di Rustichelli è popolare, ha un'invenzione melodica facile, subito orecchiabile. I suoi temi sono incisivi, restano nella memoria, in alcune opere di Germi diventano veri leit-motiv, come nel *Cammino della speranza*, *Il ferroviere*, *In nome della legge* o in film di altri registi, come per esempio *Le quattro giornate di Napoli* di Nanni Loy. Qui il tema dei tedeschi ricorda quello della mafia di *In nome della legge*.

Una svolta imprevista nell'attività cinematografica di Rustichelli è costituita dalla partitura di *Kapò*. Di efficacia particolare, il contrasto dei due strumenti predominanti: la chitarra elettrica e il clavicembalo.

Alla chitarra è affidato il tema principale, al clavicembalo l'evocazione, per la protagonista, di un lontano tempo felice.

Carlo Rustichelli: Tra le innumerevoli produzioni di film cui ho partecipato, una delle più riuscite è quella con Gillo Pontecorvo per il film *Kapò*, film che presentava certe difficoltà, data la tematica, data la poesia e la sofferenza che è riflessa in questo film. Musicalmente come abbiamo risolto il problema? C'è venuta in aiuto, più o meno, quella scena iniziale, dove la bambina suonava il clavicembalo. Da questa, in un clima classicheggiante, siamo partiti, e penso siamo anche arrivati bene.

Se mi è permesso indicare un punto interessante, musicalmente indicativo, penso sia il finale dove, attraverso il grido di queste vittime, si unisce anche il grido strumentale che porta alla fine del film.

SESTA PUNTATA

Giulietta Masina (presentatrice): A chiusura del nostro ciclo, dopo aver detto del rapporto tra cinema e letteratura e dopo aver parlato del neorealismo, del dramma, della commedia, *Colonna sonora* ci presenta due musicisti: Francesco Lavagnino e Nino Rota.

In questi anni si è avuta nel nostro paese una abbondante produzione di *reportages* cinematografici. A commento musicale di questi notevoli film si sarebbero potute usare musiche esotiche autentiche, preesistenti, magari già incise su dischi, ma si poteva anche invitare ad unirsi ai documentaristi un musicista che giornalisticamente annotasse in appunti musicali le sue impressioni. Così è stato per Francesco Lavagnino.

Si deve aggiungere che Lavagnino si è legato a film a sfondo documentaristico probabilmente perché essi gli danno modo di scrivere più ampie pagine di musica, per così dire, più libere, senza dover sempre lottare con la presenza del dialogo.

Sotto questo profilo devono essere considerate le musiche per i grandi *reportages* in terre esotiche.

Da *Continente perduto*, che stiamo vedendo, a *Magia verde*, a *Odissea nuda*, all'*impero del sole*, che vedrete, i motivi musicali, pur senza essere tratti dal folklore autentico, hanno aderito allo spirito del paese in modo tale da entrare a far parte del suo paesaggio musicale.

Francesco Lavagnino: *Continente perduto*, che voi avete adesso ascoltato, è la mia seconda fatica cinematografica (la prima

fu *Magia verde*) ed è stata l'occasione, questa, di fare il primo volo fuori d'Italia; e mi ha permesso poi, grazie sempre al cinema, di fare giri per tutto il mondo.

Questi film per me sono dei diari musicali, cioè diari di un musicista, annotazioni prese, rubate, circuite, dal mio punto di vista. Sono spesso mie interpretazioni personali, di un certo popolo, e credo di non aver niente da rimproverarmi perché la mia personalità mi ha portato a sentire così la musica di questi popoli. La disciplina che mi ha imposto il cinema nella mia lunga carriera (perché ho fatto centinaia di film di tutti i generi) e le lezioni che ho impartito per tanti anni all'Accademia Chigiana di Siena, che mi ha permesso di venire a contatto con allievi di ogni parte del mondo: giapponesi, filippini, columbiani, jugoslavi, greci, mi hanno quasi rivelato poi il segreto del mio mestiere: che è fatto di molta umiltà, cioè quello di servire l'immagine. Il musicista, al contrario, coi suoi problemi tecnici ed estetici, sarebbe più disposto a dare la stura a tutte le sue abilità strumentali, a tutte le sue abilità coloristiche per farsi servire dall'immagine: ma questo non sarebbe un vantaggio per il pubblico, il quale naufragherebbe in mezzo a una marea di suoni e di problemi musicali che in fondo a lui non interessano. Si tratta di un indietreggiamento umile per portare all'essenziale la musica e creare quel miracolo della prima impressione, perché il pubblico vede il film una volta soltanto, e attraverso quella volta deve farsi un quadro preciso di ciò che soprattutto il regista ha voluto dire.

SANDRA MILO: Io ho conosciuto Nino Rota durante la lavorazione di *Otto e mezzo*. Naturalmente, voglio dire, l'ho conosciuto personalmente, perché le sue musiche già le conoscevo ed ero una grande ammiratrice sua.

Devo dire che quando l'ho visto, le prime volte, non mi ha fatto una grandissima impressione: sembrava un signore, così dall'aria tranquilla, modesta, sempre accompagnato da questa sua grande borsa; sembrava, direi, quasi un uomo d'affari. Soltanto guardandolo meglio uno scopriva questa sua aria piena di festa, di gioia; era una presenza piacevole. Poi, in seguito, siamo diventati amici e devo dire che, naturalmente, quando si gira un film difficilmente le musiche accompagnano la recitazione di un attore o una scena: queste di solito vengono messe dopo. In alcuni casi Fellini appunto sa già un tema, tema che più o meno accompagnerà un personaggio

o una scena, e allora lo si può sentire prima. Ma, devo dire, un tema di Nino Rota che è particolarmente delizioso, in *Otto e mezzo* è quello che accompagna il mio arrivo in un bar delle Terme dove si trova Marcello Mastroianni con la moglie e si vede così, appunto, si sente questa musica deliziosa che si chiamava « Carlotta », come io mi chiamavo nel film.

Si vede arrivare questa carrozzella, il cavallo, tutto impennacchiato con piume bianche; poi scendo io, anch'io con piume bianche in testa, ed è straordinario come questa musica segue il ritmo perfino del cavallo, di come io cammino, e come se fosse tutt'uno con la scena, con la recitazione; la sottolinea, e sembra che scaturisca addirittura dall'attore, non so, oppure l'attore reciti in funzione di quella musica.

GIULIETTA MASINA (presentatrice): Avete visto una sintesi di *Otto e mezzo* di Federico Fellini musicato da Nino Rota.

Parlare di Nino Rota significa parlare di un musicista versatile e di valore, significa approfondire ancora quel rapporto regista-musicista, rapporto sempre più stretto, sempre più inseparabile, solo dal quale può nascere l'arte del film; ed è parlare, infine, di molte altre esperienze del cinema italiano.

Rota entra nel cinema nel 1933 con il film *Treno popolare.* Ma già si era presentato a dodici anni al pubblico con un « Oratorio ». Fecondissimo, continuò a svolgere attività creativa in ogni settore musicale, dal teatro al concerto. Quanto al cinema, per un certo tempo egli si è considerato un artigiano che fornisce il suo lavoro a chi glielo richiede, anche quando deve trarre ispirazioni da vicende a lui non del tutto congeniali.

Le sequenze che vedrete, tratte da *Le miserie di Monsù Travet* e *Come persi la guerra*, già dichiarano il particolare orientamento dello stile e della scrittura musicale del compositore.

La funzione che egli assegna ad alcuni strumenti dal timbro caratteristico anticipa il periodo più compiuto della sua attività cinematografica, periodo che si potrebbe chiamare felliniano.

MARIO SOLDATI: Va bene, *Travet* è del '45, anzi è fatto a cavallo. Abbiamo cominciato prima, prima della fine della guerra, abbiamo finito dopo che la guerra era finita e il *Travet* è uno dei film che mi è più caro e, credo, nel quale siamo andati più d'accordo

con Nino. Ho avuto l'impressione (impressione certamente falsa) di essere io a fare la musica del film; era lui che la faceva, ma a me sembrava di essere io, che la facessi io.

Questa impressione ce l'ha ancora Fellini; ha detto Fellini che gli sembra di essere lui a farla. Questa è la grande virtù di un musicista: quando il musicista si immedesima talmente nel soggetto, negli attori, nella trama, nel film, in quello che è il film, il regista ha l'impressione di essere lui a dare l'idea, mentre invece non è lui; ma questo è l'effetto, e questo senso di fusione assoluta del film con la musica credo che sia molto molto raro.

FEDERICO FELLINI: Amo la musica in teatro di posa, mentre sto girando; la musica mi stimola, è evocatrice non solo di ritmi e di cadenze, ma anche, possiamo dire, delle immagini. Allora i miei aiuti, che mi conoscono bene, fanno molte volte a gara per arrivare in teatro con dischi di vecchi motivi.

Per lo più sono vecchie canzonette di quando ero ragazzino, le marcette del circo equestre che mi hanno quasi traumatizzato e che ritornano quasi in tutti i miei film. Cosicché, alla fine, quando monto il film, la colonna sonora bene o male una sua musicalità già ce l'ha. E che succede? Succede che, avendo girato con quei motivi, su quelle cadenze musicali, mi sono profondamente affezionato e vedo gli attori e le prospettive delle mie inquadrature già strettamente legati a quella musica che ho scelto, a quei dischi, a quelle canzonette, a quei motivetti. Quando arriva il momento di fare la musica vera, di incidere la colonna sonora, mi trovo davanti questo problema: dover rinunciare alle musiche che ho scelto. E qui interviene quell'aspetto proprio angelico, voglio dire, della natura di Nino, per cui invece di trovarmelo contro, Nino dice subito: « oh, ma le musiche che hai scelto van benissimo, non c'è altro da fare, io lascerei queste, non riuscirei a far niente di meglio ».

Naturalmente questo atteggiamento così arrendevole mi smonta. Mentre dice così, comincia a giocherellare con le dita sul pianoforte, tirando fuori dei motivetti come distratti, come se veramente non stesse applicandosi.

NINO ROTA: L'incontro con Federico è stato veramente un incontro felice: posso dire che in quasi tutti i film di Federico non ho mai capito cosa succedeva nel film se non dopo che avevo fatto

la musica, veramente, completamente. Eppure, senza capire materialmente cosa succedeva nel film, sentivo affiorare delle idee che mi pareva che fossero proprio congeniali allo spirito del film. Difatti Fellini spesso mi prende in giro: « Guarda — mentre stavamo vedendo *Otto e mezzo* — guarda, non confonderti che questa non è *La strada ...* ». E forse in questo modo quasi rabdomantico per Federico, di trovare le cose, le idee, sta il maggior piacere per me e anche un senso di sicurezza.

LUIGI CHIARINI: È certo che la collaborazione di Rota con Fellini rappresenta veramente un caso esemplare. Rota ha inteso subito l'umore del regista, quello spirito che lo porta ad essere amaro e patetico nello stesso tempo, quel tono grottesco che si estrinseca in una satira di costume, ma che non è disgiunto da amorevolezza verso il mondo rappresentato. Il musicista è riuscito a integrarsi talmente con le immagini (e avete visto quanto sia stretta la collaborazione fra i due) che, se si togliesse la musica, probabilmente certe sequenze resterebbero senza vita; il che significa che la musica stessa è parte essenziale dell'immagine.

Abbiamo visto, o avete visto direi, in tutte le puntate di questa trasmissione l'articolarsi della problematica della musica nel film italiano. Gli aspetti che vanno, a mio giudizio, sottolineati e gli aspetti importanti, sono quelli che riguardano il neorealismo. Il neorealismo del resto ha fatto la fama internazionale del cinema italiano. Avrete potuto vedere che, rispetto ai film neorealisti, ci sono dei musicisti che non sono riusciti ad andare al passo con i registi.

C'è, ad un certo momento, come un arrancare, il regista va più avanti. Il neorealismo è asciutto, il neorealismo è molto più moderno; il musicista ha ancora certe tradizioni, tradizioni che porta e che gli pesano e di cui non riesce a liberarsi. Mi pare che una frattura sia rappresentata dal binomio Fusco-Antonioni. Fusco certamente è un musicista moderno, un musicista che fra l'altro ha fatto la musica per *Hiroshima mon amour* di Resnais. Fusco, nei film di Antonioni, è riuscito veramente a liberarsi da tutta quella che era la tradizione musicale e a seguire, a sentire quello che Antonioni voleva, a dare anche con uno strumento solo certi aspetti, certi temi della musica che doveva essere messa nel film. E questo mi pare che venga anche a coincidere con un certo movimento di tutta la storia del cinema di questo ultimo periodo che va verso il film d'autore. E il film d'autore,

naturalmente, esige una più stretta collaborazione, direi una integrazione, tra il regista e il musicista.

In definitiva, noi concludiamo pensando a quello che si era visto all'inizio e che si è detto all'inizio a proposito di Ejzenštein e di Prokoviev. Tutti i problemi erano stati posti, tutti i problemi erano stati risolti, sì, è vero, ma ognuno deve risolverli per proprio conto e il cinema italiano è venuto a risolverli proprio in questo periodo.

Un'esperienza di lavoro

di GLAUCO PELLEGRINI

La proposta presentata alla Rai-radiotelevisione taliana era questa: offrire ai telespettatori, in alcune trasmissioni, un panorama della musica che accompagna lo sviluppo del Cinema Italiano: un programma composto dal settanta per cento di materiale da film e dal restante di partecipazione viva di musicisti, registi, sceneggiatori, produttori, con l'intenzione di illustrare il mondo della musica cinematografica per fare riascoltare melodie note e di successo, ma anche e soprattutto per parlare dei musicisti che lavorano per il cinema, dire della loro origine e se vanno considerati « veri » musicisti, o musicisti « particolari ». Si partiva dalla consapevolezza che poco o nulla si conosce degli autori della musica per film, e che mai, in un discorso organico, era stato presentato il problema, sviluppando il quale il pubblico avrebbe potuto apprendere come e perché un produttore, un regista scelgono il musicista, a che livello si articola tale collaborazione, a che punto della realizzazione dell'opera cinematografica interviene lo autore della musica: a film montato, cioè finito, oppure anche prima, in fase di sceneggiatura. In pratica il musicista appare, oggi, come un collaboratore dell'ultimo momento, mentre, per la legge del diritto d'autore, egli è considerato co-autore del film al quale partecipa (1).

---

(1) « Il musicista — osserva Sadoul — è costretto a scrivere il suo accompagnamento con una fretta che spesso nuoce alla qualità del lavoro, perché se il copione gli ha permesso di elaborare certi temi, egli ha bisogno di precisarli, di vedere e rivedere l'opera alla fine d'assorbirne lo stile e il ritmo ».

« In tutta la mia attività professionale — confessa Max Steiner — una volta sola

Fin dalla presentazione del progetto ero conscio che non esiste una regola fissa che perfezioni tale collaborazione, e che tutto varia da produzione a produzione, da film a film, da particolari rapporti tra regista e musicista; ma che, quasi sempre, nel clima un po' anarchico del nostro modo di intendere e di affrontare la produzione cinematografica, la vita del compositore non è certo facile, anche se dal punto di vista dei suoi diritti, essendo l'unico, tra gli autori del film, che abbia un rapporto impostato, per legge, sul principio della percentuale sugli incassi, è quello che vede meglio tutelata, in senso economico, la propria opera.

Ma questo aspetto non rientrava, comunque, nelle mie intenzioni di indagine.

Vita non facile, per il musicista, si diceva: pochi giorni a disposizione, talvolta soltanto ore per scrivere il commento: coi fogli che giungono ancora freschi d'inchiostro dalla copisteria, nell'attimo stesso in cui inizia il turno di incisione.

Nella storia della musica questa lotta col tempo si presenta di frequente: basterebbe pensare con quale rapidità componeva Rossini (la sinfonia della « Gazza ladra » terminata, mentre il pubblico entrava alla Scala), e può non apparire inutile ricordare qui una lettera di Verdi, al suo librettista Piave: « Vorrei che tu trovassi o da un falegname o in prestito un leggio onde stare alto a scrivere, perché nella notte in cui giungo, conto di mettermi subito a strumentare ». Verdi, dopo quella lettera, giunse a Venezia il 21 febbraio 1853, e tredici giorni dopo, il 6 marzo, al Teatro La Fenice andava in scena nientemeno che « La traviata ».

Ma torniamo al cinema, ai compositori della musica per film i quali, tanto spesso, devono correggere il loro commento in sala di incisione: tagliarlo, allungarlo, o creare una pagina nuova perché il regista o il produttore si accorgono d'un « buco », di un vuoto dove la musica sembra loro assolutamente indispensabile.

Pronto, il compositore provvede, mentre gli orchestrali escono a fumare una sigaretta, a prendere un caffè, confidando, per restare nei turni stabiliti, nell'intelligenza e nello spirito di collaborazione del direttore d'orchestra (oh, i miracoli compiuti dal più illustre, tra i tanti, il maestro Franco Ferrara!).

---

fui consultato dallo sceneggiatore, a proposito della musica: Fu per *The Informer* (Il traditore). Per quel film fummo tutti premiati con l'Academy Award ».

Come pretendere, poi, si chiedono molti, che questi commenti possano avere un valore artistico? (2)

Un lavoro particolare, dunque, e difficile da risultare inaccettabile per molti artisti, estraneo alla loro concezione della musica.

Musicisti di alta fama hanno, tuttavia, voluto cimentarsi (o sono stati coinvolti) in un'avventura cinematografica, ma, per lo più, il loro apporto a questa forma di spettacolo si è concluso con una o poche partecipazioni

Si possono ricordare nomi famosi, fin dall'epoca del cinema muto (3). Ma non per tutti è stato così: vi sono altri importanti autori,

---

(2) Il film ritenuto più perfetto, per la fusione immagine-musica, il mirabile esempio di collaborazione, tra regista e musicista, è *Aleksandr Nevskij*. Ejzenštein, il regista, così parla dell'autore del commento musicale, Prokofiev:

« Avevamo pochissimo tempo a disposizione ... E qui il mago Prokofiev mi venne in aiuto. Come potè questo meraviglioso maestro rendere l'intimo significato visivo della rappresentazione, come potè scoprire in una scena appena abbozzata la logica della sua composizione, come potè trovare appropriate immagini musicali per tutto ciò che vide, come potè trovare il tempo per orchestrare la sua musica con tale stupendo effetto?

Mi sono domandato come Prokofiev, sapendo soltanto il numero dei secondi assegnatigli e avendo visto il materiale filmato due volte (o tre al massimo), possa avere pronta la musica il giorno dopo, musica che corrisponde esattamente in tutte le sue cesure e negli accenti non solo al ritmo generale dell'intero episodio, ma alle sfumature più sottili del montaggio.

Prokofiev lavora come un orologio che non va mai avanti né indietro. È puntualissimo, ma la sua puntualità non è la pedanteria dell'uomo d'affari, ma la conseguenza della sua precisione creativa, dell'esattezza con cui egli trasforma le immagini in espressioni matematicamente esatte ».

(3) Nel 1908, la partitura musicale per il film *L'assassinat du Duc de Guise* viene commissionata a Saint-Säens che compone, per l'occasione la sua Opéra 128 per archi, pianoforte e harmonium.

Nel 1913, Ildebrando Pizzetti partecipa al celebre *kolossal* di D'Annunzio e Pastrone; in seguito il maestro di Parma scriverà la musica per altri film (*I promessi sposi* e *Il mulino del Po*) ma il suo nome resta legato alla storia del cinema per il « Poema del fuoco » composto per *Cabiria*, eseguito una sola volta a Torino. Poco dopo è Mascagni a scrivere la musica per *Rapsodia satanica* di Nino Oxilia.

Gian Francesco Malipiero partecipa a un solo film (*Acciaio* di Ruttmann, nel 1933). Un suo giudizio sulla musica cinematografica del 1935 sembra quasi profetico e fa ancora oggi testo:

« Non è da escludere che quando le varie caratteristiche foniche del film sonoro saranno state assimilate dai musicisti dell'avvenire, scaturirà una musica che oggi non possiamo immaginare ... La musica del cinema di domani sarà musica se si supereranno gli ostacoli (apatia, dilettantismo, mercantilismo) che oggi impediscono a tutta la musica di continuare la sua evoluzione naturale.

Restiamo nella convinzione che il film sonoro possa anche educare musicalmente

egualmente impegnati nella più qualificata attività musicale, i quali sono riusciti a mantenere — senza troppa difficoltà — una posizione anche nel mondo del cinema (4).

Risulta naturale che l'arte del film non abbia mai avuto veramente necessità dell'apporto di musicisti incapaci di inserirsi (dimentichiamo per un momento le già citate difficoltà di organizzazione e certe assurdità de rapporti di lavoro) nella realtà estetica del cinema.

Come, del resto, è accaduto anche per i soggetti e le sceneggiature, nel rapporto cinema-letteratura; anche in questo settore, per pochi autentici e autorevoli scrittori i quali hanno saputo dare un contributo vivo e originale al film, molti, i più, se ne sono disinteressati, e quanto hanno tentato di fare non ha costituito nulla di veramente importante per il cinema.

Così, come dovevano formarsi, e si formarono, in ogni paese, gruppi di « nuovi scrittori », capaci di sottrarsi all'influenza della letteratura, « nuovi » in quanto scrittori di cinema, così dovevano svilupparsi (come aveva predetto Malipiero) scuole di musicisti forse estranei, del tutto o in parte, al discorso musicale, ma inseriti nell'alveo musicale cinematografico

Artisti meno noti di tanti colleghi o addirittura sconosciuti, giovani, per lo più, che venivano con entusiasmo al cinema, e nel cinema trovavano il terreno congeniale alla loro sensibilità, e che poi sono diventati, perché questo volevano diventare, musicisti cinematografici; e film dopo film riuscirono ad approdare alla notorietà, con un rendimento spesso qualificato, talvolta artisticamente impegnato e valido.

Sebbene limitato ai soli autori del cinema italiano, il tema della musica del film poteva costituire un'indubbia novità per il pubblico della televisione, anche se consideravo che un discorso più largo, esteso alla produzione mondiale, sarebbe stato certo più allettante, nonostante la difficoltà di coordinare la vasta materia e contenerla, attraverso una spregiudicata sintesi, in poche trasmissioni

Soffermandomi su tale possibilità e valutandone la portata provai ad abbozzare un essenziale schema storico-critico, cominciando dalla

---

Col tempo i musicisti si abitueranno a pensare per il cinematografo.

Le macchine, le strade di New York, tutto può essere musicale, se si evitano le imitazioni meccaniche. Nella vita quotidiana, in quella della fantasia, ovunque possiamo scoprire la musica. Dunque anche la musica del film di domani potrà essere arte vera. Nessun ostacolo tecnico impedisce che si sviluppi ».

(4) Possiamo ricordare Honegger, Auric, Eisler, Dessau, Šostacovič, Jaubert, Tommasini, Ghedini, Petrassi, Amfitheatrof, Veretti, Milhaud, Zandonai.

presenza della musica in accompagnamento alle immagini cinematografiche (5) per continuare a sviluppare il tema tenendo in parallelo l'incalzare creativo degli autori con le osservazioni teoriche dei più qualificati studiosi di estetica, non trascurando alcuna delle tappe fondamentali del cinema che, proprio con l'avvento del sonoro sembrò ricevere un colpo mortale dal quale, secondo il giudizio di molti, non avrebbe potuto risollevarsi (6) mentre, al contrario, proprio in

(5) 28 dicembre 1895, a Parigi: un sabato sera, al Grand Cafè, al Boulevard des Capucins, Clément Maurice presenta uno spettacolo nuovo realizzato dai fratelli Auguste e Louis Lumière, figlio di Antoine Lumière che nel 1882 aveva fondato le omonime officine di prodotti fotografici a Lyon Montplaisir.

Le statiche fotografie cominciavanò a muoversi e nasceva il cinematografo. Sbalordito, il pubblico vedeva l'uscita degli operai dalla fabbrica, l'arrivo del treno alla stazione, il traffico d'una strada cittadina, la vita sulla spiaggia, una partita a carte in un salotto, la merenda del bebè.

Il sogno del remoto artista di Altamira che sulla parte della grotta aveva risolto la dinamica degli animali scorrazzanti per la campagna, disegnandoli con più gambe, per rendere l'idea del loro movimento, diventava realtà, e al suono d'un primordiale flauto che, forse, aveva accarezzato le immagini dei bisonti di quelle grotte, poi divenute tanto celebri, si sostituiva il pianoforte che sembrava evocare, più che accompagnare le ombre vive sul bianco schermo.

Un treno che sbuffava e sferragliava senza strepito, un mare che frangeva le sue onde sulla sabbia senza cantare: il cinema nasceva muto, ma l'accostamento al suono d'un pianoforte appare qualcosa di più che una trovata, o un elegante completamento dell'eccezionale première: quella musica appare, invece, come l'ipoteca d'un superamento del solo e semplice sviluppo figurativo del cinema, la nuova arte che con vertiginosa rapidità conquista il mondo a partire da quella sera parigina.

Scrive Ejzenštein: « Il sonoro non entrò nel cinema come un capriccio, o per puro amore di novità. Per essere più esatti, non entrò nel cinema muto, ma derivò da questo. Il sonoro ebbe origine dall'impulso interno, contenuto in potenza nel cinema muto fin dalla sua nascita, di oltrepassare i limiti della sola espressione plastica ».

(6) « La macchina da presa aveva appena allora cominciato ad acquistare sensibili nervi e fantasia. L'arte dell'inquadratura e del montaggio si era appena allora trovata in grado di superare la resistenza della materia oggettiva. Il film muto stava per conquistare quell'acutezza psicologica e quella potenza figurativa che si esigono dalle arti di questo genere. L'invenzione del sonoro fu una specie di catastrofe. Tutta la vasta cultura dell'espressione visiva fu in pericolo ».

Da parte sua Pudovkin, che sarà tra i primi ad occuparsi, sul piano teorico, ai nuovi problemi, e autore, tra l'altro, con Ejzenštein ed Aleksandrov, del celebre « manifesto », avverte acutamente: « Il sonoro è un'arma a due tagli, ed è molto probabile che sarà impiegata secondo la legge del minimo sforzo, ossia per soddisfare semplicemente la curiosità del pubblico ».

« Anche Hollywood stava subendo un profondo cambiamento. Quasi tutti i divi del muto erano scomparsi dalla circolazione: eravamo rimasti in pochi » — ricorda Chaplin — « Ora che il sonoro aveva preso piede, il fascino e la spensieratezza di

virtù di quella rivoluzione, doveva, nel giro di pochi anni, offrire a tutti gli autori nuove basi per un radicale rinnovamento dell'arte cinematografica.

La grande trasformazione non fu indolore.

Eccezion fatta per qualche autore che, non ancora conquistato dal nuovo mezzo, continuava a realizzare film muti (7) dopo il successo clamoroso del *Cantante pazzo* della Warner Bros, presentato al pubblico il 23 ottobre 1927, interpretato da Al Jolson, un divo della canzone e del music hall che aveva, in quel tempo, più seguito di quanto non abbia qualsiasi cantautore dei nostri giorni, comincia rapidamente la liquidazione di quanto costituiva il mondo industriale e creativo del muto.

A partire dal film di Alan Crosland, oltre ai suoni, alla parola, anche la musica era posta definitivamente al servizio del cinema, il che realizzava, ampliandolo e capovolgendolo, il sogno di Edison e di Dikson, i quali, fin dal 1889, s'erano sforzati di applicare immagini al cilindro del fonografo, per « vedere » oltre che per « sentire », per fondere in un'unica sensazione suono e immagini.

Hollywood parevano definitivamente tramontati. Vennero installati complessi apparati radiofonici, con migliaia di fili elettrici ... gli attori recitavano sotto i microfoni penzolanti dai cavi come pesci presi all'amo ... Come si sarebbe potuto combinare qualcosa di buono in mezzo a quell'ammasso di ferraglia? »

(7) Réné Clair ancora nel 1928 realizza un film muto *I due timidi*; il suo primo film sonoro, *Sotto i tetti di Parigi*, è del 1930.

Chaplin annota nell'Autobiografia: « Il cinema aveva cambiato strada. Io ero però deciso a continuare a fare film muti, perché credevo che ci fosse posto per ogni sorta di svaghi. Inoltre ero praticamente un mimo, unico nel suo genere, e, senza falsa modestia, un maestro. Proseguii pertanto la lavorazione di un altro film muto: *Le luci della città* ».

C. T. Dreyer realizza con le regole del film muto, nel 1928, il suo capolavoro: *La passione di Giovanna d'Arco.*

A proposito di questo film è curioso osservare come nella riedizione curata da Lo Duca, nel primo dopoguerra, la sovrabbondante colonna musicale composta saccheggiando i grandi autori classici non giovi al famoso affresco, appesantendolo, al contrario, e rallentandone il ritmo. Trattasi d'una colonna musicale in parte simile a quella del *Vangelo* di P. P. Pasolini del quale stilisticamente si notano, in alcune sequenze, analogie coll'opera di Dreyer.

La musica del *Vangelo* fa sempre corpo con le immagini, anche quando esplodono (raro esempio di asincronismo musicale) gli spirituals, e mai sacrifica, o mortifica il loro significato.

Ciò vuol dire che la quantità, la qualità, la collocazione della musica, in rapporto al racconto, appartiene, nel migliore dei casi, alla concezione stessa del film.

L'applicazione a posteriori può spesso tramutarsi in un clamoroso insuccesso.

Finisce l'impiego della musica eseguita dalle orchestrine dei cinema (8), o registrata su disco, nasce la colonna sonora inserita nella stessa pellicola: ora ogni film avrà la sua musica non più affidata all'estro, al gusto del capo orchestra o del pianista d'una qualsiasi sala cinematografica.

La repentina fine del linguaggio delle immagini sembrò disperdere il grande bagaglio acquisito dai registi di quel trentennio, i quali utilizzando nel modo più prestigioso il formidabile mezzo espressivo, anche se limitato, erano riusciti perfino a rendere l'idea dei suoni, prima dell'avvento tecnico e pratico del sonoro, a riprodurre visivamente la presenza del suono, a darla in modo fantastico, artistico (9) e, il che potrebbe sembrare incredibile, perfino a rendere la sensazione della musica (10).

---

(8) I tanti diplomati dei conservatori d'Europa e d'America che non avevano trovato disdicevole, anche perché più redditizio, lavorare per il cinema piuttosto che per le stabili teatrali, venivano travolti dall'era del sonoro. Molti divennero suonatori ambulanti.

L'orchestrina, anche il semplice pianoforte, avevano affermato, per lunghi anni, indipendentemente dai risultati che si possono immaginare, l'importanza della musica cinematografica.

Quel periodo è così ricordato dal compositore David Raksin:

« Mio padre era direttore d'orchestra e suonava nei cinematografi all'epoca del muto. In genere erano partiture arrangiate, spigolate qua e là, nelle esistenti raccolte di musica per film. Talvolta componeva egli stesso la musica che doveva accompagnare un brano del film.

Da ragazzo, nei pomeriggi domenicali, sedevo accanto a lui nel " golfo mistico " del vecchio teatro Metropolitan di Filadelfia e fin da allora solevo dire che sarei diventato musicista cinematografico ».

(9) « Fin dai suoi primi passi — scrive Ejzenštein — il nostro cinema muto cercò in tutti i modi possibili di trasmettere non solo l'immagine plastica ma anche quella sonora ... Nel film muto *Ottobre* riuscimmo a dare l'idea del rumore assordante delle mitragliatrici: l'illusione del suono era data dalla grandezza sproporzionata delle ruote delle mitragliatrici in primo piano, e con la macchina da presa tenuta molto bassa ».

(10) « Nei primi anni del muto — racconta Balázs — Conrad Veidt interpretò un film sulla vita di Paganini. Incarcerato, il diabolico artista riesce a fuggire grazie al proprio virtuosismo. Suonando il violino riesce a stregare i guardiani e a vincerne la resistenza. Sempre suonando si apre un varco tra la folla ammaliata dal canto del violino. Pur non essendo udibile, il suono del violino ha in questo film una funzione drammatica, perché determina il destino del protagonista. A vedersi è una scena bella e convincente, " giusto perché muta ". Il grande attore sa trarre un suono così diabolico dal violino che le armi cadono d'incanto dalle mani dei carcerieri.

Di quanto virtuosismo dovrebbe dar sfogo un violinista che volesse interpre-

Necessariamente qualche tempo doveva passare prima che il suono (rumori, musica, parola) potesse essere applicato in modo altrettanto artistico, non meccanico e naturalistico, prima che si formassero una coscienza ed una estetica del sonoro.

Ma tutta questa analisi d'un aspetto tanto particolare del cinema, anche se avrebbe certo arricchito il programma in senso culturale poteva interessare un vasto pubblico?

Mi accorgevo che, senza volerlo, in quei miei appunti stavo sviluppando una trasmissione diversa da quella che si intendeva proporre, mentre la prima idea, anche se semplice, ma in armonia con la funzione della televisione che vuole e deve rivolgersi a larghi strati di spettatori, aveva il merito, se ben realizzata, di far comunque emergere l'esistenza dei problemi concernenti la musica del film.

Tutto dipendeva da come sarei riuscito a organizzare la materia.

L'idea del programma, la prima proposta, comunque, non era par-

---

tare un film sonoro sullo stesso argomento (e fosse costretto a suonare realmente) per rendere verosimile questa scena?

Solo la musica che si vede, e che si ode nella fantasia, può suscitare un effetto diabolico. L'effetto d'una musica che si ode realmente è determinato da mille gusti e dalle mille sensibilità del pubblico. Ma solo quando la musica affascinasse ogni spettatore, si potrebbe veramente credere che avesse stregato i carcerieri ».

Nel film *Sinfonia d'amore* (Schubert) del 1954, insieme a Liana Ferri (co-autrice del soggetto) e a Age, Scarpelli e Benvenuti (sceneggiatori) mi sono valso del personaggio di Paganini quale elemento fantastico per dare drammatico significato alla famosa Sinfonia n. 8 in si minore « Incompiuta »:

Schubert affitta, con grande sacrificio, la maggiore sala dei concerti di Vienna per darvi la sua nuova sinfonia. Quando arriva per la esecuzione vede un pubblico strabocchevole. Non è per lui, e se ne accorge quasi subito: nell'immenso auditorio lo attendono, sperduti, i soliti pochi amici.

Nella sala dei solisti, strabocchevole in ogni ordine di posti, si esibisce Paganini.

Al direttore che gli spiegava le ragioni di quella coincidenza, e osava avanzare il suggerimento di rimandare l'esecuzione della sinfonia, Schubert aveva risposto: « Vienna, caro direttore, è abbastanza grande per fornire pubblico a dieci concerti: anche Paganini avrà i suoi ascoltatori ».

La realtà è diversa: il pubblico è tutto e solo per il grande violinista. Schubert inizia la sinfonia, mentre dalla sala vicina giunge l'eco degli applausi, dell'entusiasmo, del delirio per Paganini che esegue i suoi « Capricci ».

Sinfonia e concerto corrono in parallelo, ma la musica di Paganini incalza, si fa potente, entra nella testa di Schubert che non ode né ricorda più la sua musica: Paganini lo attanaglia, lo assorda.

Alla fine, egli si arrende, la sinfonia resta « incompiuta » ed egli fugge facendosi largo tra il pubblico che affolla i corridoi, gli scaloni dell'edificio. Il virtuosismo di Paganini (nell'esecuzione del concertista Aldo Ferraresi) sembra inseguirlo per schernirlo, ferirlo a morte.

tita da me, ma da Guido M. Gatti, l'illustre critico che Massimo Mila colloca, quale maggiore esponente della *Rassegna musicale*, in quella « generazione di musicologi metodologicamente preparati che ha rinnovato, nel nostro paese, gli studi di critica musicale, portandoli alla altezza già raggiunta dalla critica d'arte e letteraria ».

A partire dal 1934, prima a Torino, poi a Roma, Gatti è alla testa della Lux Film, assieme a Riccardo Gualino.

Dirigente d'una delle case di produzione cinematografica tra le più importanti, nel trentennio seguente, Gatti mette mano, in un modo o nell'altro, alla produzione, alla messa in cantiere, alla realizzazione di qualcosa come oltre centocinquanta film, spende tanta parte della sua vita, si dedica al cinema, riuscendo però a restare indissolubilmente legato alle questioni, agli interessi della musica, della critica e dell'estetica musicale. Per quanto gli è possibile, con un impegno continuo, con tenacia, e quasi sempre positivamente, eccolo convincere i suoi amici a partecipare alla creazione cinematografica con l'apporto della loro musica.

Non a caso, per il primo film Lux (*Don Bosco* di Alessandrini) il commento musicale viene affidato a Giorgio Federico Ghedini.

In seguito, collaboreranno con la Lux: Pizzetti, Tommasini, Rosati, Petrassi, Rota e altri.

Nel 1965, chiudendo il suo rapporto con la Lux, si dispiaceva di non essere riuscito a vedere la partecipazione al cinema di alcuni musicisti della nuova generazione, primo tra i quali Luigi Nono.

Quando qualcuno vorrà impegnarsi in un profilo di Guido M. Gatti scoprirà come, per tanta parte, egli abbia considerato interessante un film anche per la presenza di questo o quell'autore delle musiche, e non senza sorpresa vedrà come, nonostante tanto interessamento, sia sfuggita al Gatti l'occasione, dall'alto della sua competenza e della sua autorità, di indicare a musicisti e a registi un modo diverso di utilizzare la musica, contribuendo a inserire, per quanto rientrava nelle sue possibilità di produttore (o meglio di « editore » come, talvolta, ama definirsi, e non senza ragione) il processo immagini-suono in un contesto estetico, educando il cinema a liberarsi dalla facile e comoda applicazione della musica quale riempitivo ed ornamento.

E tuttavia, anche senza tale risultato, come negare che l'apporto di affermati musicisti, non abbia inciso e influenzato il mondo del cinema, con riflessi positivi, e non solo formali, elevandosi, talvolta, a preciso modello per i più giovani?

Ora, la proposta che Gatti mi sollecitava di presentare alla TV nasceva, appunto, dall'intenzione di ricordare l'apporto dato al nostro cinema da quel gruppo di musicisti di cui si è detto.

Tra questi, Gatti raccomandava di tenere presente Luigi Dallapiccola, non volendo egli fare distinzione tra film e documentari prodotti dalla Lux, sostenendo che l'insigne autore non poteva essere dimenticato perché aveva scritto la musica solo per due cortometraggi, uno dei quali diretto proprio da me (*L'esperienza del cubismo*, 1949) nella bella stagione del mio lavoro per la Lux Film (11).

I limiti dentro i quali avrei dovuto tenermi, se avessi finito coll'aderire all'indicazione di Gatti risultavano però, a un'attenta analisi, tali da rendere pressocché inspiegabile la scelta e la trattazione del tema stesso.

Perché affrontare l'argomento, se poi si finiva per illustrare l'opera — tanto spesso limitata a pochi film, quasi sempre affrontata con distacco e indifferenza — di musicisti dei quali, se mai, sarebbe stato più giusto, in una serie di ritratti, ricordare, forse per inciso, la loro partecipazione al cinema?

Se l'ampliamento del programma alle questioni storico-estetiche e alle più qualificate presenze del cinema mondiale era stato accantonato per i dubbi di cui s'è detto, una realizzazione in chiave tanto ridotta andava ugualmente evitata.

Esternai il mio pensiero a Gatti e riuscii a farlo convenire come la schiera dei musicisti impegnati nel lavoro cinematografico comprendeva molti altri nomi, tra i quali, non pochi, avevano dato un elevato contributo allo sviluppo del film italiano, e in alcun caso potevano essere trascurati.

Ma c'era di più: affrontando l'argomento alla TV, cogliendo l'oc-

(11) Tale collaborazione comincia, a partire dal 1948, col documentario *Parliamo del naso,* al quale doveva seguire una lunga fortunata serie (prodotta da Geo Taparelli) alla quale, per alcuni cortometraggi, diede un prezioso contributo Rodolfo Sonego.

Nel 1951 realizzai il mio primo film *Ombre sul Canal Grande* che Gatti apprezzò non poco, trovandosi d'accordo per la scelta dell'autore del commento musicale nella persona del comune amico, il veneziano Gino Gorini.

Di quel periodo va ricordata l'attività di Virgilio Sabel il quale, su testi di Sinisgalli, realizzò *Una lezione di geometria* (con musica di Goffredo Petrassi che usò, tra i primi, l'organo Egmont) e *Un millesimo di millimetro*, con musica di Roman Vlad.

Ancora con Vlad, Sabel — certo il più acuto cortometraggista di quegli anni — dirige *Una lezione di acustica* sulla diversità tra suono e rumore, sulla voce degli strumenti, sulla natura della musica dodecafonica.

casione d'un largo tempo a nostra disposizione per parlare della musica cinematografica non potevamo non tenere conto di tutte le tendenze, delle molte e complesse personalità dei nostri autori.

Alla fine ci trovammo d'accordo, e i trenta, quaranta film che credevo di dover studiare alla moviola diventarono centoventi, e da oltre cinquanta ricavai le sequenze della parte antologica.

Dalla TV l'accettazione del programma arrivò con una proposta che, pur suscitando in me qualche perplessità, doveva risultare non solo una felice intuizione, ma l'elemento capace di rendere maggiormente vivo tutto il discorso, conferendogli, tra l'altro, una sicura spettacolarità: l'utilizzazione, cioè, di due orchestre, la sinfonica della Rai-Radiotelevisione Italiana e una di musica leggera, che Sergio Pugliese, allora Direttore Centrale dei Programmi, chiedeva venissero impiegate sembrandogli importante far conoscere la musica dei film italiani anche attraverso esecuzioni orchestrali, far ascoltare alcuni di quei commenti staccati dalle immagini cinematografiche.

Il programma veniva pertanto affidato al Servizio Musica diretto dal maestro Luciano Chailly.

Fu in quell'occasione, consigliandomi a dare un carattere forse meno culturale, ma più marcatamente spettacolare al programma (nuovo passo avanti, dopo quello già compiuto con l'allargamento dell'idea di Gatti) che Sergio Pugliese propose anche il titolo della trasmissione: « Colonna sonora » (12).

---

(12) *Colonna sonora* era il mio terzo impegno per la TV, Pugliese mi diceva di crederci e di sperare in un buon risultato.

Dopo il male che lo aveva colpito in Germania, nelle ore di quella convalescenza, al Circeo, che doveva risultare così ingannatrice, poco prima di morire, mi aveva scritto: « Appena rientrato a Roma guarderemo insieme il nuovo programma ».

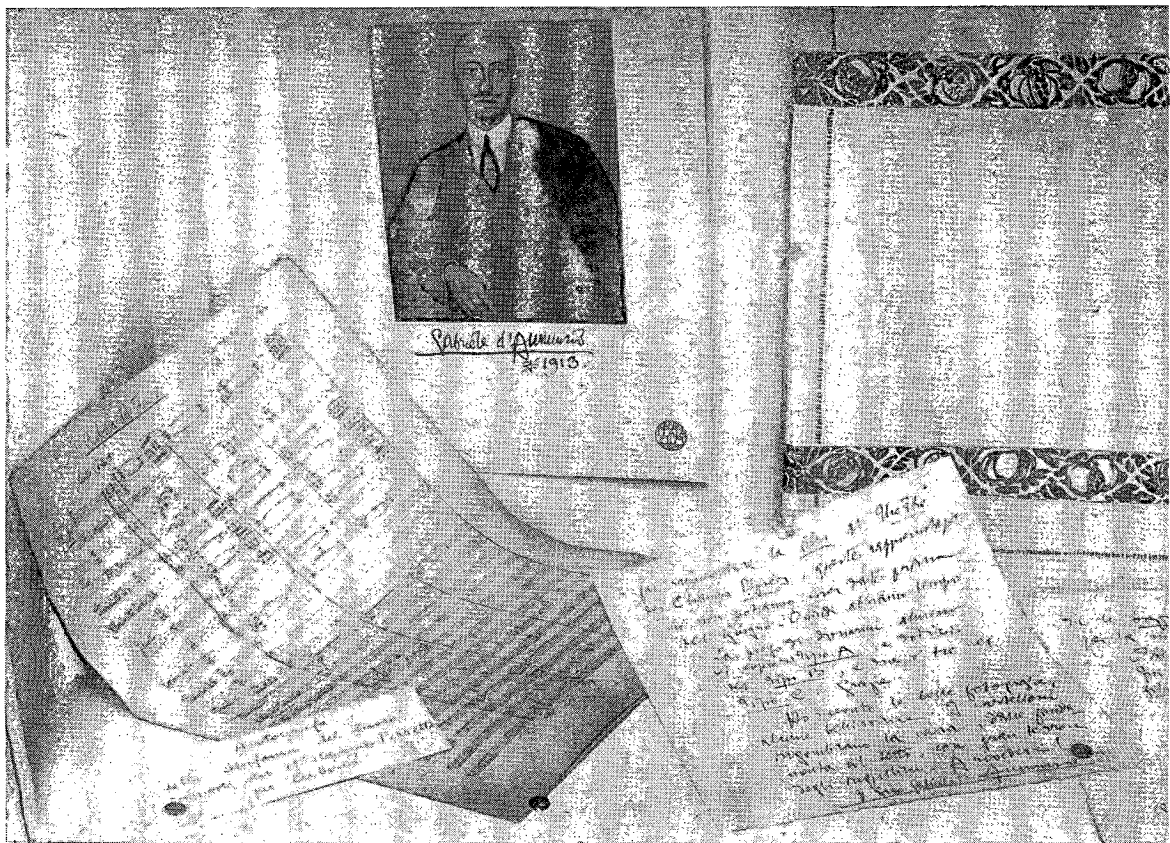
L'amicizia con Pugliese risaliva al 1942, anno in cui, con Gigi Michelotti, fece trasmettere dalla radio il mio radiodramma « Le rocce verdi », per la regia di Enzo Ferrieri.

Il primo incontro con la TV era stato « Bel Canto », nel 1962: quasi da tre anni stavo all'estero. Avevo diretto, a Berlino, *Italianisches Capriccio*, e stavo preparando, in Romania, *La foresta degli impiccati* dal romanzo di Rebreanu, poi diretto da Liviu Ciulei.

Improvvisa, la proposta della TV di realizzare un programma sul secolo d'oro della lirica italiana.

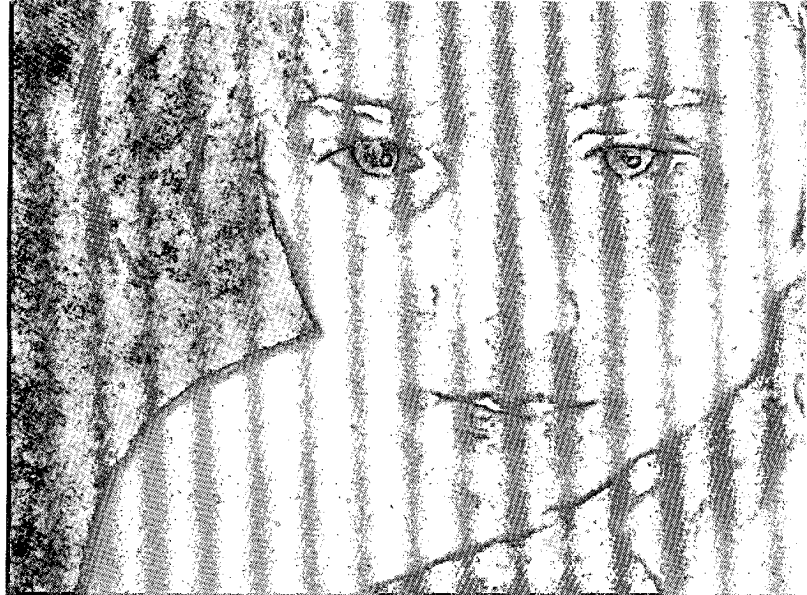
Pugliese ricordava la mia partecipazione al film sulla vita di Puccini, il già citato *Sinfonia d'amore* e tanti miei documentari: si attendeva da me un tipo di trasmissione nuova.

Gli confidai che non avevo il televisore, che andavo a casa di amici a vedere

La musica e il film

Autografi di Ildebrando Pizzetti e di Gabriele D'Annunzio relativi al film *Cabiria* di Giovanni Pastrone. Per questo film Pizzetti compose la « Sinfonia del fuoco ». (*Foto del Museo del Cinema di Torino*) - (*Nella tavola seguente*): Due didascalie con musica per il film d'animazione di Richard Teschner *Ameise un Grille* (1926).

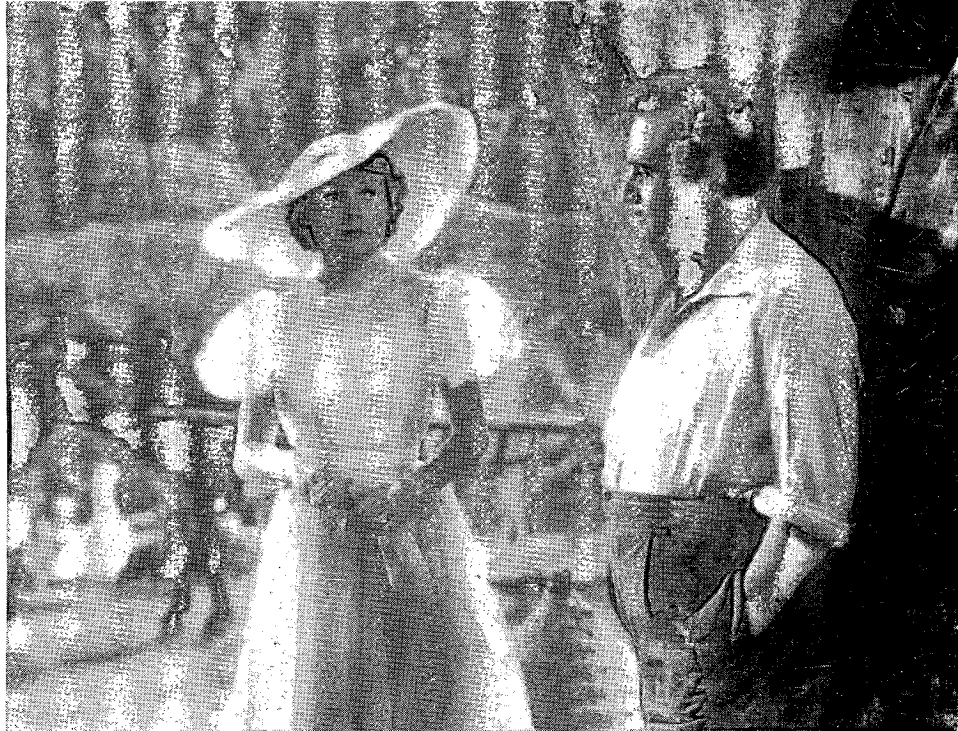
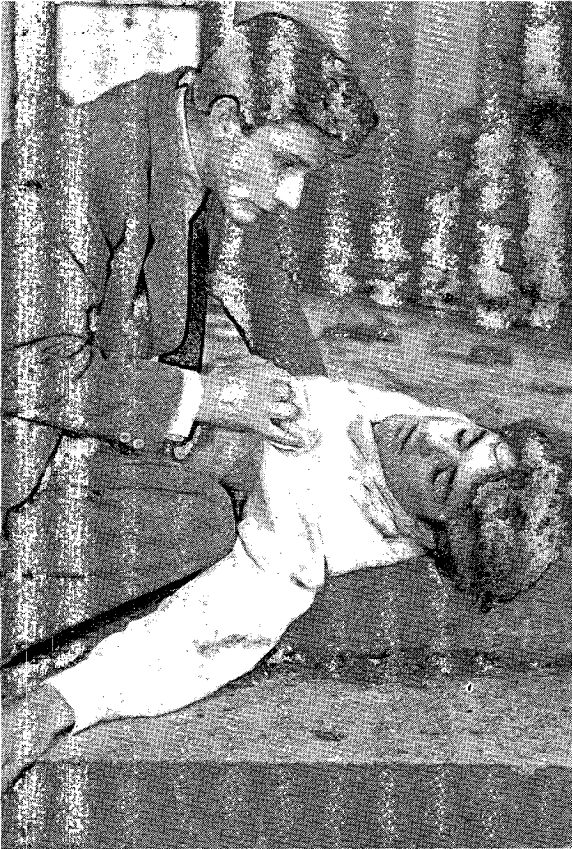
„Die linden Lüfte ./.

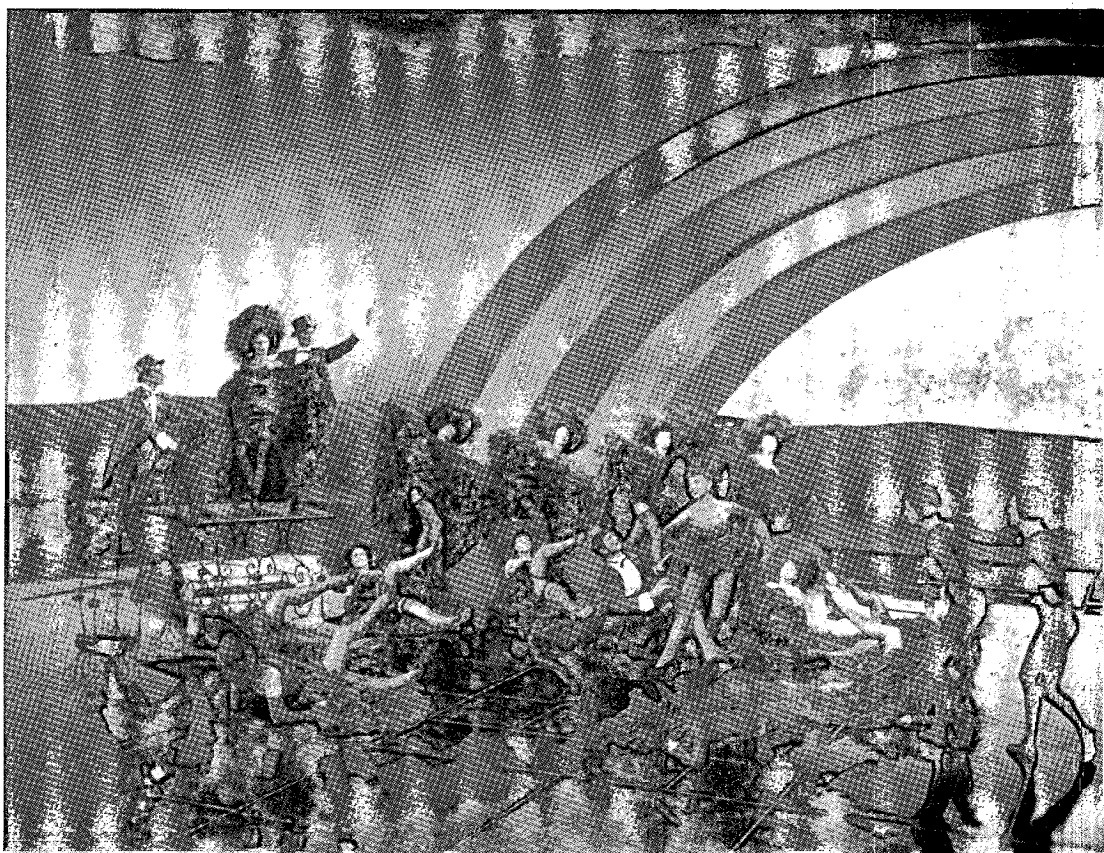
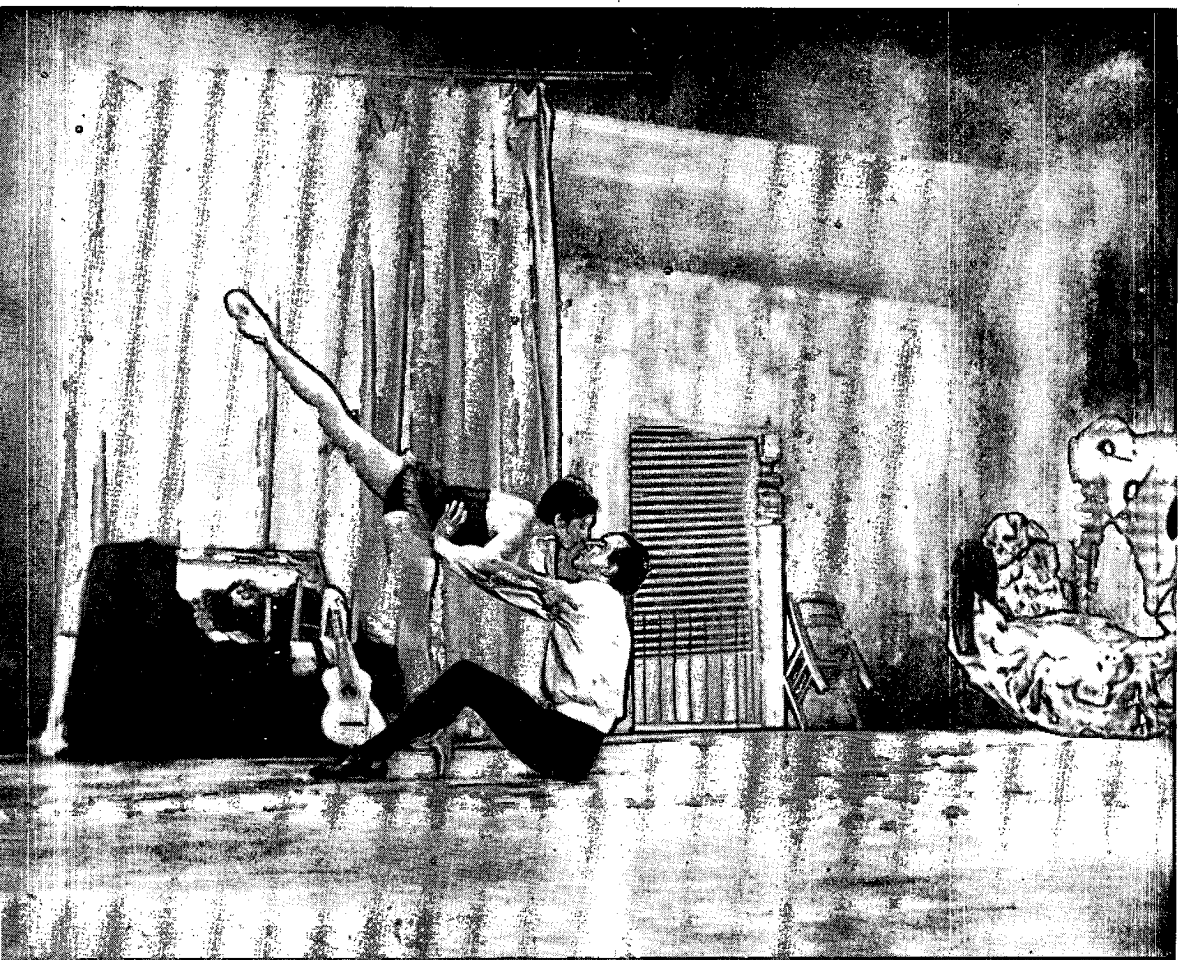
„Wer nie=mals ei=nen Rausch ge=habt..."

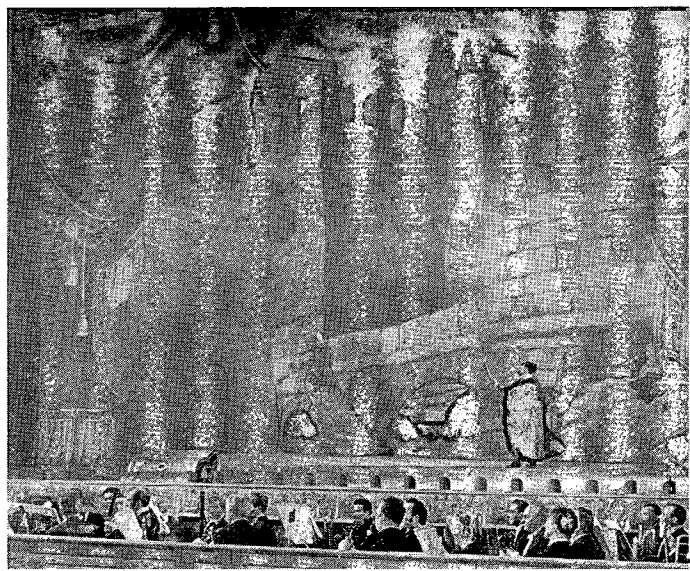
(*Sopra*): Da *Tri pesni o Leninije* (t.l.: Tre canti per Lenin, 1934) di Dziga Vertov. - (*Sotto*): Un raro autografo di Charles Chaplin del 1931 in cui si congratula con Dziga Vertov per come egli usa il sonoro.

Never had I known that these mechanical sounds could be arranged to sound so beautiful. I regard it as one of the most exhilarating symphonies I have heard. Mr Dziga Vertov is a musician. The professors should learn from him not quarrel with him.
Congratulations

Charles Chaplin

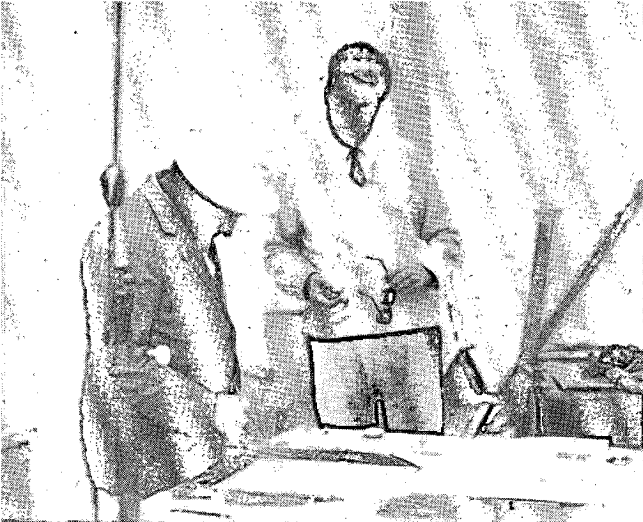
London
17.11.31

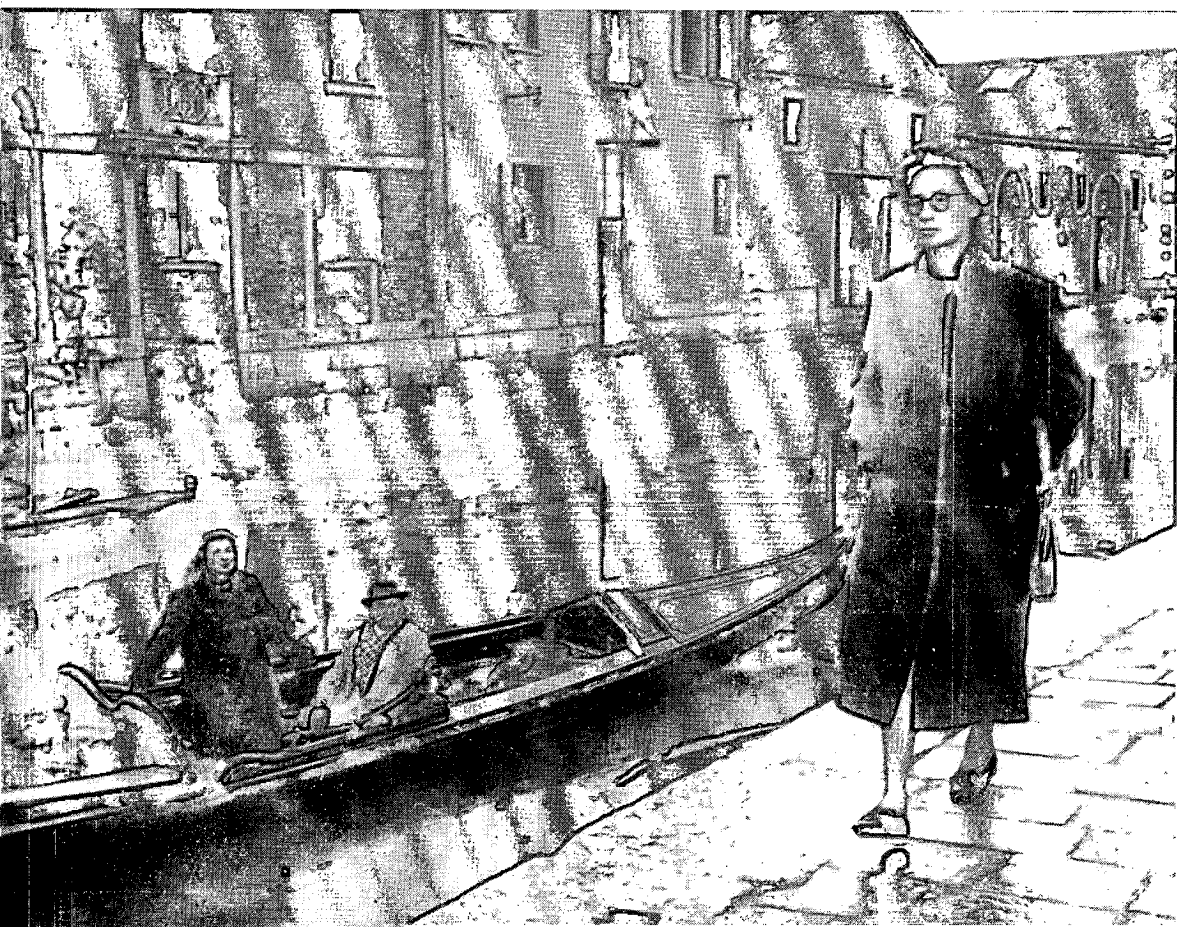
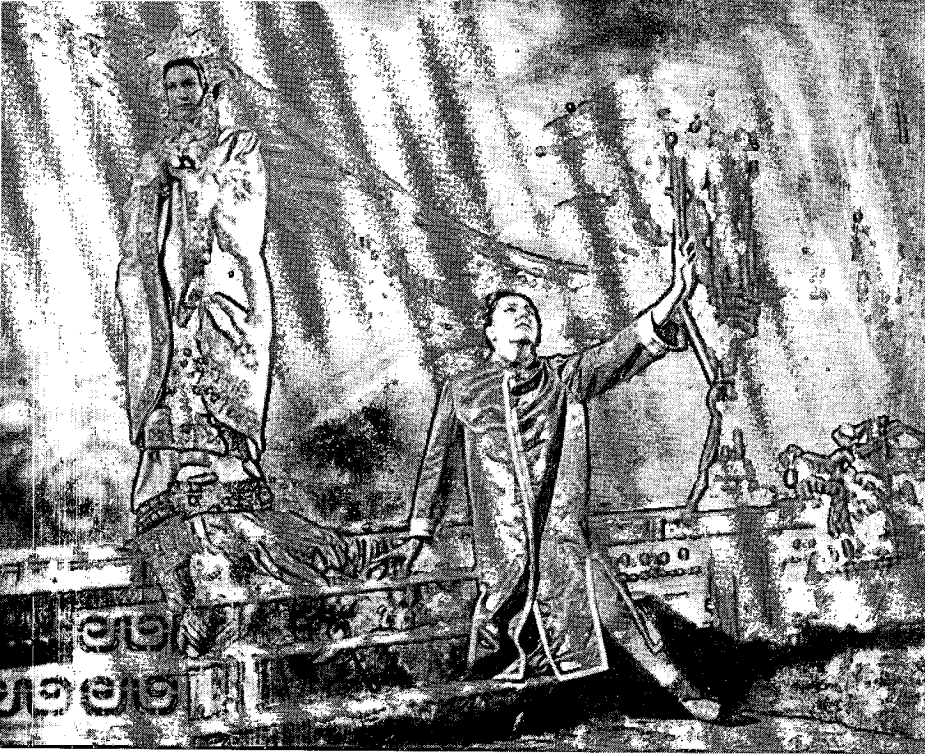
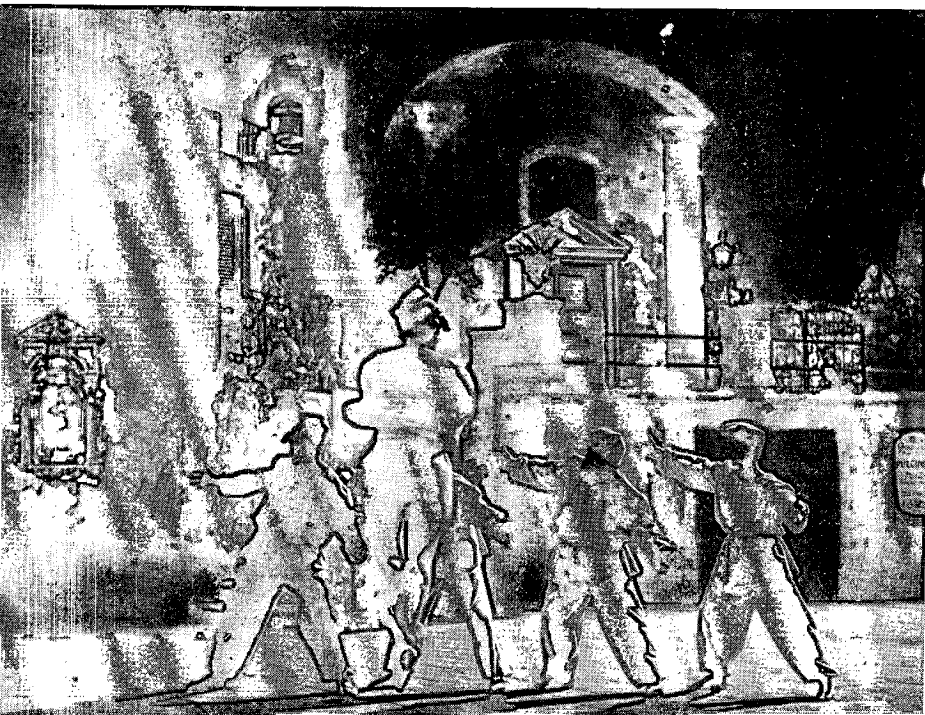
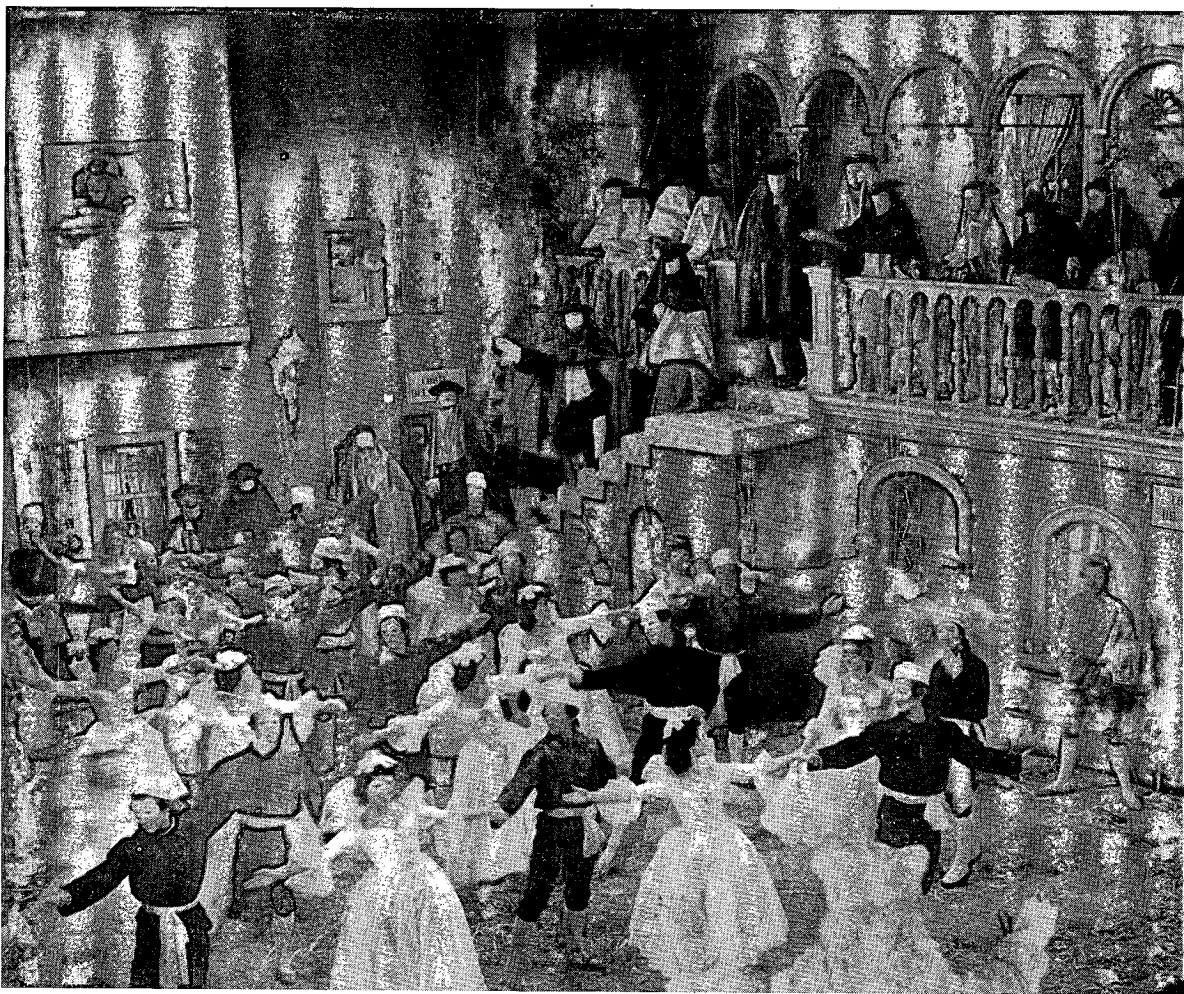
Primi film musicali italiani. Una cartolina pubblicitaria del film *Patatrac!* (1931) di Gennaro Righelli, con la canzone del titolo (versi di Dino Falconi, musica di Erbert Jonas).

Il cinema italiano e l'opera lirica. (*Sopra*): Da *Marionette* (1938) di Carmine Gallone. (*Carla Rûst, Beniamino Gigli*) - (*Sotto*): Da *Melodie eterne* (1938) di Carmine Gallone. (*Gino Cervi*).

(*A fianco*): Grazie alla collaborazione con il compositore Giovanni Fuscò, Michelangelo Antonioni introduce nei suoi film un nuovo stile di musica per film: non più commento ma funzionale elemento drammatico. (Da *I vinti*).

(*Sotto*): Quando la musica è in funzione di « colossali » riviste cinematografiche: una scena di *Senza veli* (1953), film italo-tedesco di Carmine Gallone e Arthur Maria Rabenalt. (*Isa Barzizza*).

Nei film di Federico Fellini la musica — di Nino Rota — gioca un ruolo importante per definire una certa atmosfera fantastica. (Da *La dolce vita,* 1956).

La musica e il balletto. Da *Un, deux, trois, quatre!* (1960) di Terence Young. (balletto « Carmen », coreografia di Roland Petit: *Zizi Jeanmaire, Roland Petit*).

(*Sopra*): Da *Carosello napoletano* (1954) di Ettore Giannini, eccellente sintesi cinematografica del folklore musicale partenopeo.

(*Sotto*): Una rappresentazione del « Trovatore » verdiano alla Fenice di Venezia durante il Risorgimento, rievocata in *Senso* (1954) di Luchino Visconti.

Il folklore musicale latino-americano è rievocato ne *L'impero del sole* (1956), ampio documentario lungometraggio di Enrico Gras e Mario Craveri.

Il fenomeno della musica leggera e il cinema. Il quartetto vocale inglese « The Beatles » è al centro del film *Help!* (Aiuto!, 1965) di Richard Lester.

Nella sua intensa attività fra cinema e televisione, fra film e documentari, Glauco Pellegrini si è spesso rivolto alla musica, alle arti figurative e alla sua città: Venezia. (*A fianco*): Pellegrini con lo scultore Giacomo Manzù, sul quale ha realizzato vari documentari. - (*Sotto*): Una Venezia invernale e inconsueta nell'« opera prima » di Pellegrini nel film a soggetto: *Ombre sul Canal Grande* (1951). (da sinistra: *Isa Pola, Gianni Cavalieri, Elena Zareschi*).

Glauco Pellegrini fra cinema e TV

Si gira il programma TV *Bel canto* di Glauco Pellegrini: la « furlana » della « Gioconda » di Ponchielli nella coreografia di Luciana Novaro.

(*Sopra*): Dal programma TV *Bel canto*: Anna Moffo, presentatrice delle trasmissioni, interpreta il ruolo di Liù nella « Turandot » di Puccini. - (*Sotto*): Dal programma TV *Canzone mia - Un Secolo di canzoni italiane* (1963) di Glauco Pellegrini: balletto dei Pulcinelli. (primo ballerino: *Walter Zappolini*, del Teatro dell'Opera di Roma).

Il balletto finale di *Italienisches Capriccio* (Capriccio italiano, 1961-62), un film di Glauco Pellegrini realizzato per la Defa nella Germania orientale.

Glauco Pellegrini gira il programma TV *Colonna Sonora* (1966), presentato da Giulietta Masina.

Ancora una volta, e prima che il lavoro vero e proprio cominciasse, il programma mutava; ora, nell'economia del tempo a disposizione, doveva essere fatto posto alle due orchestre, la cui presenza andava fusa alla parte antologica, alle dichiarazioni e testimonianze degli autori, all'apporto dei critici (13), il che costituiva un nuovo problema non essendo immaginabile la semplice, meccanica utilizzazione della musica, ascoltarla distribuita qua e là, nel corso della trasmissione, come si trattasse d'una musica qualsiasi e non , in realtà, di musica cinematografica composta per vivere con le immagini d'un determinato film.

---

solo le partite di calcio, e che poche cose avevo detestato quanto i « popolarissimi » « Lascia o raddoppia » ecc.

« Incomincia — mi disse — e ti legherai alla TV con la stessa passione provata da ragazzo per il cinema ».

Bel Canto (consulenza musicale di Mario Labroca, collaborazione per le sceneggiature di Mario Verdone, testi di Corrado Sofia) è un discorso articolato in cinque capitoli e illustra la vita, le opere, il mondo nel quale si trovarono a vivere e a lavorare i nostri più grandi compositori.

Un tentativo, forse, abbastanza riuscito (a giudicare dal consenso della critica e del pubblico, non soltanto in Italia) di legare, fondere insieme più esperienze, non certo omogenee: la biografia cinematografica, il documentario, l'inchiesta, la visualizzazione di fatti clamorosi del mondo dello spettacolo, senza la presenza di interpreti, ma ritrovati nel paesaggio, ad esempio, o attraverso cimeli di musei e di conservatori. E per finire, l'abbinamento a rappresentazioni sceniche di tipo classico, di brani d'opere famose eseguiti, risolti in modo fantastico, sulla nuda scenografia (« Bohème », « Otello »), con la presenza di due soli personaggi (« Turandot », « Guglielmo Tell », « Norma ») col semplice balletto (« Mefistofele »), o portate in esterni veri (a Castel Sant'Angelo, « Tosca »; nel Palazzo Ducale di Venezia, « Gioconda »), o affidati a esecuzioni di sola orchestra.

Dopo « Bel Canto », « Canzone mia » (collaborazione musicale di Gino Peguri e Vittoria Richter Pellegrini, testi di Max Vajro) sei puntate sul mondo della canzone italiana (napoletana, in particolare) dal settecento fino al primo Festival di San Remo: la canzone italiana colta nel suo divenire, elemento certo secondario, ma vivo, nell'incalzare della storia del nostro poese, nel mutare del costume, nella leggenda di imprese risorgimentali e belliche e di lotte sociali, con l'apporto di poeti e musicisti insigni, come di oscuri parolieri e autori dilettanti.

Due programmi complessi, necessariamente sfarzosi, per la loro stessa natura spettacolare, con la partecipazione di cantanti, ballerini, attori famosi, e la presenza di centinaia di figurazioni, e un forte impegno di costumi e di grandi scenografie.

Alla terza prova, con « Colonna sonora », un programma diverso che, pur impegnandomi ad allestire, in moviola, piuttosto che sul set, un vivace spettacolo, sembrava riportarmi alle mie prime esperienze dei lontani anni della critica.

(13) Luigi Chiarini, per la prima e sesta puntata, e, nell'ordine, Filippo Sacchi, Vinicio Marinucci, Mario Verdone e Gino Visentini.

Pugliese offriva un nuovo positivo elemento a vantaggio di « Colonna sonora » (il problema andava e venne da me risolto con la utilizzazione di molte fotografie dei film di cui ascoltavamo la musica, fuse, impastate agli strumenti, nel corso dell'esecuzione orchestrale) (14) e trovavo nella sua indicazione qualcosa che poteva sensibilmente concorrere a risolvere un mio preciso timore, avvertito fin dalla prima idea di Gatti: di accingermi cioè ad un'impresa che, per qualche verso, potesse ricordare la trasmissione televisiva ideata e realizzata da Alessandro Blasetti.

Sapevo di partire dal tessuto musicale del film italiano, di svolgere tutt'altro discorso, ma non ero sicuro che non si finisse col trovare qualche contatto col ciclo « Gli italiani del cinema italiano ».

La presenza delle due orchestre rendeva certo più marcata la differenziazione del mio lavoro.

Avevo davanti a me lunghi elenchi di film italiani e dovevo decidermi a fare una prima richiesta di quelli che intendevo esaminare alla moviola: cominciava la scelta di sequenze e scene per la parte antologica del programma.

Ma come procedere?

Già sapevo di dover tenere presente il maggior numero di compositori, e che, oramai, non restava che calarmi nella materia, consapevole come tutto quanto avevo appuntato in quelle settimane preparatorie avrebbe finito col determinare, almeno in parte, il mio lavoro (15).

---

(14) A farmi considerare quasi naturale, ad un certo punto, l'ascolto della sola musica, contribuì l'osservazione dell'abitudine, in corso da qualche tempo, di raccogliere in disco il commento musicale dei film il che permette, appunto, di sentirlo staccato dal racconto per il quale è stato composto, e di valutarlo in quanto musica.

C'è solo da recriminare come, eccetto per le canzoni dei film, che vivono una vita autonoma, non esista quasi mercato di tale produzione discografica, e come sia difficile, molto spesso, procurarsi questi dischi.

(15) Trovavo nei miei appunti avvertimenti di questo tipo: ATTENZIONE, scrive Miklos Rozsa, uno dei più affermati musicisti di Hollywood, « sono fermamente convinto che la musica per film è parte integrante dello sforzo collettivo di molti artisti e tecnici. Il musicista che rifiuti di coordinare la sua opera con le esigenze di questo gruppo, rifiuta di piegare la sua musica alle esigenze del film da realizzare, e dovrebbe perciò tenersi lontano dal cinema ».

E Max Steiner: « Per quanto mi riguarda non esiste un metodo generale. Per me, ogni film presenta un problema nuovo e diverso. Alcuni esigono abbondanza di musica, altri sono talmente realistici che la musica costituirebbe solo una stonatura e una intromissione. La distribuzione della musica nel film costituisce la maggiore difficoltà che si presenta al compositore ».

Al primo contatto coi titoli della produzione italiana, dall'avvento del sonoro, si impose la necessità di tenere conto del carattere artistico dei films da scegliere, della necessità quindi di occuparsi dell'attività svolta dai musicisti limitatamente ai films di qualità. Questo metodo portava in primo piano, coi valori delle singole opere, la figura del regista (16) e il discorso che mi accingevo a costruire finiva, sul nascere, di riguardare i soli musicisti.

All'inizio ciò provocò in me qualche perplessità perché sentivo che stavo per venire a contatto col lavoro di tanti colleghi, per scegliere o scartare, a mio giudizio, e mettere in contrapposizione, molte volte, questo a quel loro film.

Mi aiutava la certezza che, per quanto lungo potesse alla fine risultare il mio lavoro, non sarei certo venuto meno all'impegno con me stesso di evitare, per quanto possibile, di esprimere giudizi sui film e non per carenza di opinioni o tema di riferirle, ma perché oltre al « compromettersi » con la responsabilità del compilare l'antologia, mi sembrava molto più importante sollecitare, negli interventi del maggior numero di registi e di musicisti, l'avvio d'un dibattito capace, insieme alla parte antologica, alle presenze squisitamente orchestrali, alle note ed osservazioni di Gatti, agli interventi dei critici di risultare un discorso collettivo fatto insieme da uomini

---

Ed ecco un giudizio di Fedele d'Amico: « Il caso più nobile per un musicista cinematografico è quello in cui si richiede alla musica, più che un commento, il compito di raccontare quel che l'azione figurativa o parlata non racconta, o richiamare certi ricordi o mantenere ferme certe situazioni che figurativamente sfuggono ».

E un altro di Luigi Chiarini: « Il problema della musica nel film si avvia a soluzione in quanto il musicista si fa uomo di cinema, si sente concreatore di una opera che è anche musica, ma musica non è, e si lascia dietro le spalle gli schemi e il peso dell'antica tradizione della sua nobile arte per dare un libero apporto con la sua particolare sensibilità all'opera filmica, che ha un suo specifico linguaggio e in cui le singole personalità si annullano per potenziarsi in un'unica Personalità e le differenti arti scompaiono solo apparentemente perché da esse rinasce l'Arte nella sua splendida unità ».

(16) Il lavoro dei nostri migliori registi veniva ora sottoposto a questa verifica di Balázs: « Solo quando il regista sarà in grado di guidare il nostro udito come quando guidava i nostri occhi nel film muto, solo quando egli saprà mettere in rilievo fra loro i diversi suoni nella successione dei primi piani allo stesso modo con cui tutto questo faceva con le immagini; solo allora non saremo più caoticamente circondati dai rumori della vita.

Solo allora i rumori non saranno più una massa di suoni privi di vita. Solo allora la macchina da presa sonora potrà svolgere una efficace funzione in questo caos, e potrà dargli una forma e uno senso ».

di cinema, su un aspetto particolare, ma certo non secondario, per i suoi valori, della creazione cinematografica.

Durante i lunghi mesi alla moviola, tanto più mi dedicavo al mio lavoro, come procedevo nello studio dei film italiani, scoprivo il modo come i registi s'erano valsi della musica (dalle prime applicazioni ornamentali, alla più recente, cosciente, « artistica » sua utilizzazione) (17) e come i musicisti, dal canto loro, s'erano impegnati a comprendere le esigenze cinematografiche, a penetrarne il peculiare linguaggio (dalla pagina di musica bella in sé e per sé, autonomamente riuscita, via via, lungo un cammino di anni, attraverso due o tre generazioni, fino alla capacità di offrire al cinema la « sua » musica, in una stagione — la nostra — dove non mancano esempi di musicisti tipicamente cinematografici).

Venivo constatando come il problema della utilizzazione della musica nel film continui a restare un problema insoluto, forse insolubile, sul piano della pura teoria, risolto, talvolta, in una determinata opera, in più opere, ma non in senso generale o consacrato da uno stile, tanto da poter affermare che, per quanto riguarda la musica, la scuola cinematografica italiana è forse la scuola meno scuola, oppure — a seconda di come si voglia giudicare — la scuola più interessante e antiaccademica, per il fiorire di differenti e contrastanti tendenze, per le applicazioni e soluzioni artistiche di grande valore e un modo di intendere comporre e fondere musica e immagini quasi sempre riuscito, spesso sostenuto da precise scelte non estranee alla nostra cultura, oppure, al contrario, snaturato e del tutto separato dal filone della musica italiana, stravagante, anche se non privo di efficacia e originale in quanto permeato di esasperate applicazioni di particolari tecniche di registrazione e riproduzione stereofonica o elettronica del suono.

Ma anche in questo caso (così come è stato, per lungo tempo, in pittura, per l'astrattismo, e continua ad essere per l'informale, ed ogni concezione pop) non è difficile cogliere le differenze tra chi è

---

(17) Aveva annotato Amfitheatrof, in un suo articolo: « Nel film sonoro, la musica va considerata come una parte integrante del film. Per ottenere una perfetta aderenza della musica al film, occorre che il regista lavorando alla sceneggiatura tenga sempre presente l'aiuto che il commento musicale gli può dare per creare una data atmosfera che sostenga l'azione, l'accompagni e faccia nascere nello spettatore determinati stati d'animo ».

e chi non è musicista, dato che la mediocrità affiora comunque, qualunque sia il genere musicale, e l'epoca che lo determina (18).

Veniva alla luce, durante quelle ore interminabili di dialogo coi film, il cammino non sempre facile dei musicisti italiani, irto di ostacoli, di impedimenti dovuti soprattutto a carenze estetiche, alla mancanza d'un preciso continuo dibattito sul loro lavoro, o minacciato dalla stessa fertilità dei nostri compositori viziata, il più delle volte, da un facile romanticismo derivante dai cascami della nostra felice stagione melodrammatica.

Contro il linguaggio ancorato alla tradizione, da parte di non pochi è stata e viene condotta un'azione liquidatrice, molto spesso però risolta in chiave altrettanto sentimentale e provinciale, nell'atto spregiudicato ma imprudente di impadronirsi d'un tessuto musicale da altri filato e sofferto. La ribellione doveva avere però una fragorosa rivelazione; all'improvviso, la musica di certi nostri film diventa un punto di forza, una presenza insostituibile (voglio dire nel genere « western all'italiana ») la parte più viva e consapevole della squallida carnevalata che ha visto, dopo il felice « a solo » del padre di questo filone, e poche altre eccezioni, calare verso la frontiera dell'oro — a ragione può essere chiamata così, credo — insieme ad un numero rilevante di registi tuttofare, qualche autentico autore largamente affermato, e qualche giovane salutato all'esordio autentica rivelazione del nostro cinema, tutti disinvolti tanto nei nuovi fiammanti nomi americani, quanto nel teorizzare — e questo è il lato più triste e grottesco insieme — certe ragioni ideali del western nostrano, di questo sottoprodotto espressione qualificante l'inqualificabile momento di confusione e di cedimento non solo culturale, ma etico del nostro tempo: ribellione di cartapesta accompagnata — come si è detto — da commenti sonori con diritto di cittadinanza per opere di diversa natura, prove, molto spesso, di grande abilità da parte dei nostri compositori, pronti, si spera, dopo tante esperienze, a riversare il loro bagaglio tecnico, accumulato anche attraverso la partecipazione a questo genere deteriore, su nuovi filoni narrativi, più vicini ai nostri interessi, alla natura del nostro cinema, al nostro patrimonio

(18) Da alcune osservazioni del compositore Giuseppe Rosati: « Noi siamo sicuri che il cinema permetterà una selezione giusta, perché il non artista, rivelando la scarsa originalità del proprio pensiero, sarà costretto a svolgere attività di ordine inferiore. Ma per l'artista vero e degno, il cinema sarà la via per giungere al contatto fecondo col pubblico più vasto, sarà il modo di risolvere, giorno per giorno ed in maniera costruttiva, la ricerca del suo stile ».

nazionale che, prima o poi, dovrà rispuntare dal fumo, dalla polvere dei pistoleros del western italiano

Ma la mia ricerca si limitava ai film di qualità — come ho avuto modo di dire — a presenze musicali di autori i quali, sia pure in epoche diverse, hanno contribuito col loro ingegno all'ascesa artistica del migliore cinema italiano.

Alla fine del mio impegno mi accorgevo che, ad ogni modo, nessuno dei nodi della complicata questione era stato sciolto dal programma da me realizzato.

Il discorso restava più aperto che mai, e fra tutte le interviste raccolte, quelle, sconcertanti, di Valerio Zurlini e di Moris Ergas (19) assumono un particolare significato e da qui credo sarebbe utile partisse un'indagine che affrontasse nuovamente e fors'anche in modo più organico il problema della musica cinematografica del film italiano.

---

(19) Nella quinta trasmissione di « Colonna sonora » Valerio Zurlini ha dichiarato: « Quando si è trattato di fare la musica de *Le soldatesse* e io ho mostrato a Nascimbene il film doppiato ma senza effetti e senza nulla, insomma la copia di lavorazione, il primo commento di Nascimbene, voltandosi verso di me, fu che, a suo avviso, il film non richiedeva commento musicale e io gli risposi che ero perfettamente d'accordo.

Senonché ci sono le esigenze anche del produttore, il quale appare terrorizzato di fronte all'ipotesi che un film venga lasciato così, nel suo aspetto più nudo, più secco, anche drammatico ».

Da parte sua, il produttore del film, Moris Ergas ha detto: « Credo che la cinematografia moderna debba il più possibile eliminare la musica, in quantoché un vero autore dovrebbe poter esprimere quello che vuole sufficientemente soltanto con le immagini, gli effetti e i rumori. Io, per esempio, mi ricordo che il film al quale sono molto legato *Non uccidere* di Autant-Lara, che ha avuto quel successo di pubblico e di critica, che ha potuto toccare il pubblico da tutti i punti di vista, non aveva neanche un filo di musica ».

Dichiarazioni sconcertanti s'è detto. Il produttore, infatti, afferma di preferire i film senza commento musicale, il regista, confortato dal musicista (fedele e valente collaboratore, in precedenti prove) conviene di aver realizzato un film dove la musica non è necessaria, alla fine *Le soldatesse* arriva al pubblico con un commento musicale massiccio, quasi strabocchevole.

Regista, produttore e musicista non avevano torto. La musica, infatti, non giova al film, almeno non nella misura in cui è stata impiegata, e poco importa che si tratti d'una « buona musica ». Questo particolare poi non può stupire, poiché l'autore, Mario Nascimbene, è, tra i musicisti del nostro cinema, uno dei più preparati.

Va ricordata la sua presenza anticipatrice in *Roma ore undici* di De Santis, la lunga attività svolta per il cinema inglese e americano. Studioso di soluzioni musicali attraverso l'impiego della più avanzata tecnica elettronica ha recentemente realizzato nel suo studio-laboratorio l'opera « Faust a Manhattan ».

Anche se non privo di lacune e dimenticanze (20) il mio programma sembrava poter assolvere la precisa funzione di testimoniare il grande lavoro svolto in quarant'anni dai musicisti del cinema italiano e col presente volume, che la trasmissione doveva suggerire a Mario Verdone e a me, provocare un nuovo interesse attorno alle questioni della musica cinematografica.

Il mio lavoro era duràto oltre dieci mesi durante i quali, e soprattutto nella fase preparatoria, avevo riempito alcune centinaia di pagine di appunti su film, e sul lavoro di registi e musicisti (21):

---

(20) Con vivo rammarico non è stato possibile inserire nelle trasmissioni tutti i musicisti che hanno lavorato e lavorano per il cinema italiano, tra i quali: Achille Longo (collaboratore dei film di Luigi Chiarini) Franco Ferrara, Giorgio Gaslini, Luis Bakalov, Riz Ortolani, Franco Mannino, Fiorenzo Carpi, ecc.

(21) Scelgo tra i miei appunti:

— Mettere in evidenza *Senso*, per ricordare il più alto apporto offerto al cinema, utilizzando la musica del melodramma. È un modo per evitare di entrare nella selva di film biografici e di opere filmate.

— Nel neorealismo la musica rimaneva quella del passato. Anche di ottimi autori, perfino bella: ma ancora di ieri. Con Antonioni-Fusco la frattura.

Da *Cronaca di un'amore* in poi potrà anche sembrare che la musica decada, o scompaia. Non è esatto. I registi cominciano a liberarsi dal « complesso musicale ». La musica, nella concezione più avanzata del cinema, trova una collocazione più giusta, più « artistica ».

— Alessandro Cicognini, autore a cavallo di due epoche. Nella sua copiosa produzione, un commento di rottura sembra quello scritto per *Prima Comunione* di Blasetti. Popolare, sobrio, efficace. Ricordo l'utilizzazione del pianoforte solista.

— Su Blasetti e la commedia cinematografica in Italia: fino alla Liberazione, non abbiamo, da noi, una vera e propria commedia cinematografica. Il periodo dei *telefoni bianchi* (eccetto alcune prove di Camerini) si svolge all'insegna dell'ottusità. *Quattro passi fra le nuvole* rappresenta un'esplosione di sincerità, di umanità. Il film porta la firma di Blasetti, regista di grande talento, che ama gli affreschi storici, i film di vasto disegno narrativo, l'impiego delle masse, l'urto di forti contrasti. Blasetti approda alla commedia quasi volesse concedersi una vacanza: e offre una prova inattesa, rivela un aspetto nuovo del suo carattere. Si potrebbe quasi parlare d'un Blasetti poeta.

Qualche anno dopo, nel vivo dell'esperienza neorealistica, Blasetti dirige un'altra commedia cinematografica, di alto significato e valore: *Prima Comunione*: ancora in collaborazione con Cesare Zavattini.

A qualcuno sembrò che il film rinunciasse ai valori del grande movimento culturale fiorito nella lotta e nella libertà. *Prima Comunione*, invece, è una commedia che si inserisce di diritto nel respiro del neorealismo italiano: è una tappa sulla via d'una commedia cinematografica nazionale alla quale si sono poi interessati sceneggiatori e registi, fino a farne una delle componenti più vive della nostra cinematografia d'oggi.

— Carlo Rustichelli: bisogna trovare il modo di mettere in evidenza, nelle

necessario studio preventivo dal quale è poi scaturita la decisione per la scelta riguardante la parte antologica del programma.

Ultima fase del complesso lavoro: tutto veniva riversato in ampex. Come i brani orchestrali, diretti da Armando La Rosa Parodi e da Piero Umiliani, diventavano ampex le scene e le sequenze cinematografiche su pellicola 35 mm. e quelle a 16 mm. comprendenti le interviste, le partecipazioni dei critici, e le presentazioni di Giulietta Masina, gentile guida dei telespettatori.

Ne uscivano le sei puntate di « Colonna sonora », viaggio attraverso film e musica di quarant'anni, una lunga cavalcata di sette ore: programma al quale aveva dato sensibile apporto l'assistente Laura Rossi Guerra, intelligente e preziosa collaboratrice (22).

Ritenevo di potermi dire piuttosto soddisfatto perché, oltre ad una facilmente riconoscibile presa spettacolare, il programma agitava, in un qualche senso, un problema reale del cinema, attorno al quale, da troppi anni, oramai, era calato il silenzio

Poi, rivedendo le puntate, all'epoca della loro programmazione, mi trovai a pensare a tutti i musicisti coi quali avevo lavorato nel

---

trasmissioni, l'opera di questo compositore. Melodico, sentimentale, sembrava destinato a restare indietro, a essere tagliato fuori, dopo le forti pagine popolaresche fornite ai film di Germi degli anni 40-50. Presente con un commento validissimo in *Kapò* di Pontecorvo, nella svolta di Germi trova la via per rinnovarsi e vivere, forse, la sua migliore stagione. Come Cicognini, Rustichelli non rinuncia nella sua ricerca, al suo passato di autore legato a certi valori nazionali della musica.

Alcune osservazioni — per finire — su Fellini e Rota: musica da circo, musica carnevalesca, ballabili, bande e fanfare, cori liturgici, brani lirici e sinfonici, canzoni, jazz: i film di Federico Fellini sono forse i più « musicali » che si possano immaginare. Non a caso Fellini è romagnolo: la colonna musicale dei suoi film è piena, densa. Senza quella colonna, i suoi film finirebbero di essere quelli che conosciamo. A molti film della passata e della più recente produzione si potrebbe agevolmente sostituire il commento musicale: a quelli di Fellini sarebbe impossibile.

Rota e Fellini si sono capiti, ne è uscita una collaborazione rara, particolare, unica, da far ricordare quelle di Brecht-Weill, di Ejzenštein-Prokofiev: di alta qualità, dunque, significativa. Più ancora che il rapporto Germi-Rustichelli, Rosi-Piccioni, e certo non meno intenso che il binomio Antonioni-Fusco, l'unione, la collaborazione tra Fellini e Rota restano per ora ineguagliate. Cercare di dedicare una puntata a questo binomio, dato che Rota, certo uno dei più importanti autori di musica per il cinema del nostro tempo, appare come un elemento insostituibile del linguaggio e della poetica di Fellini.

(22) Ancora una volta collaboratrice per il montaggio è stata Jolanda Benvenuti, con l'assistenza di Rinaldo Berto.

corso della mia attività professionale, alla loro leale collaborazione (23) e sentivo con chiarezza come, dopo « Colonna sonora », eventuali futuri appuntamenti con la musica cinematografica avrebbero sollevato in me più d'una perplessità, avendo raggiunta la certezza che far esprimere idee alla musica, piuttosto che impiegarla per sollecitare facili emozioni, è impresa ardua. Non riguarda solo la scelta del collaboratore, ma come valersi della sua cultura, della sua tecnica, della sua arte.

Con ogni probabilità, essendo assertore di tale metodo, senza averlo quasi mai potuto applicare, credo mi adopererei per poter discutere l'opera col musicista, prima ancora di parlargli del commento musicale. Un dialogo fin dalla prima idea, da continuarsi durante la sceneggiatura, per fare in modo che la musica non arrivi come una estranea, a film finito.

Anche se potranno essere realizzati film senza musica (gli esempi, del resto, non mancano) ritengo che la musica sia parte essenziale dell'arte cinematografica e che pertanto essa continuerà ad accompagnare il film nel suo progredire.

Sono però altrettanto convinto che la musica non abbia svolto ancora il ruolo più efficace per l'arte cinematografica, ma questo non significa che, in futuro, ciò non debba avverarsi. La tecnica ha camminato troppo rapida, e, alle volte, è difficile acquisire, in breve tempo, la esperienza necessaria a valersi di tutti gli strumenti che sono a disposizione per la creazione del film.

Balázs aveva detto: « Avendo il microfono nel cuore, noi isoleremo, nel frastuono d'una battaglia, il canto d'un uccellino ».

Si può dire che, nel clamore assordante della battaglia di quaranta anni di musica cinematografica, non si sia sentito spesso il canto dell'uccellino, e che occorsero molti anni prima di avere commenti musicali di qualità, poiché furono necessarie lunghe prove ed esperienze per la formazione di registi capaci di ottenere la musica più utile per i loro film e di musicisti in grado di fornirla, consapevoli delle esigenze dell'arte cinematografica e della sua tecnica.

---

(23) Essi sono stati: Dallapiccola, Petrassi, Fusco, Rota, Vlad, Gorini, Lavagnino, Rustichelli. In Germania, per il film *Italienisches Capriccio* mi sono valso della collaborazione d'un allievo di Eisler: il maestro Günther Kochan.

Ho usato anch'io, una volta, musica classica: per commentare l'episodio (L'amore romantico) del film *Amori di mezzo secolo* (registi degli altri episodi: Rossellini, Germi, Pietrangeli e Mario Chiari). E precisamente il secondo tempo del Quintetto di Schumann in Mi Bemolle, Op. 44.

Si tratta di lavorare e di cercare ancora, con pazienza; e ai buoni e anche, talvolta, eccellenti commenti musicali della nostra epoca, potrà seguire una splendida stagione perché più ci si allontana dai vecchi schemi, maggiormente si può essere fiduciosi.

Nel suo volume « Teoria e storia del cinema » John H. Lawson afferma: « ... Il cinema si trova ad affrontare una serie di problemi sociali, estetici e tecnici. Qual'è il rapporto tra l'immagine cinematografica e la realtà? È forse il documentario più vicino alla verità che il film a intreccio?

Qual'è il legame tra il cinema e le altre arti, specialmente la letteratura e il teatro? In che modo lo schermo esprime le verità psicologiche o gli stati d'animo? I sogni e le fantasie, i simboli e le illusioni, favoriscono od ostacolano la comprensione della realtà? In che modo le tecniche cinematografiche — il montaggio, la profondità di campo, la composizione fotografica, il ritmo — riflettono l'immagine dell'uomo e il suo destino?

Questi i problemi su cui dobbiamo ora concentrare la nostra attenzione ».

Anche la musica — credo — avrà un compito sempre più alto da affrontare perché il cinema del nostro tempo e del futuro meglio e più liberamente sappia riflettere l'immagine dell'uomo e il suo destino.

Bio-filmografia di Glauco Pellegrini

Nato a Siena il 14 gennaio 1919, esordì giovanissimo in campo giornalistico collaborando al quotidiano « Il Gazzettino » di Venezia. Nel 1942 la radio trasmette un suo radiogramma, « Il pian del silenzio », con la regia di Enzo Ferrieri, a cui fanno seguito, l'anno seguente, « Quando i figli sono nostri », con la regia di Rossi-Gomez e « Le marionette vivono ». Sempre nel 1943 esordisce come regista di teatro, allestendo al Goldoni di Venezia « Marionette, che passione ! » di Rosso di San Secondo e « I lazzaroni » di Palmieri. Dal 1941 si accosta al cinema sotto l'influenza di Francesco Pasinetti, di cui diventa assistente e più tardi collaboratore nella redazione del « Filmlexicon ». I suoi primi documentari in proprio sono del '42, commissionatigli da Ubaldo Magnaghi per l'Istituto Luce ; ad essi si affiancherà nel '45 una breve ripresa dell'attività giornalistica (redattore a Milano di « Film-Rivista » e inviato della « Stampa » di Torino ai festival di Venezia e Cannes, nel 1946), e la collaborazione a sceneggiature. Il suo primo film a soggetto è del 1951 (*Ombre sul Canal Grande*), ma anche in seguito continuerà di quando in quando a realizzare documentari. Ha partecipato con i suoi film ai festival di Venezia, Karlovy Vary e Mosca. Una particolare sensibilità per il mondo della musica e dei musicisti si è manifestata sia in diversi film che in programmi televisivi.

1942 **ARQUÀ PETRARCA** — **r.:** Glauco Pellegrini (documentario cortometraggio).

1943 **GIOTTO E LA CAPPELLA SCROVEGNI** — **r.:** Glauco Pellegrini - **sc.:** L. Gaudenzio - **p.:** Cineteca Scolastica (doc. cortom.).

1943-48 **ARCHITETTURE DI GATTAPONE DA GUBBIO** — **r.:** Glauco Pellegrini - **sc.:** A. Bertini Calosso - **p.:** Cineteca Scolastica (doc. cortom. girato nel '43 e montato nel '48 - Medaglia d'argento per il cortom. alla Mostra di Venezia del 1948).

1945 prende parte attiva alle riprese cinematografiche sulla Liberazione di Venezia, realizzando materiale per due doc. storici.

1946 **PRIGIONIERI DEL GOLFO** — **r.:** Glauco Pellegrini, in collaborazione con Roberto Natale Del Moro (doc. cortom.)

INQUIETUDINE — **r.:** Vittorio Carpignano ed Emilio Cordero - **s.** e **sc.:** Glauco Pellegrini ed altri - **int.:** Adriana Benetti, Vittorio Duse, Luisella Beghi - **p.:** Sanpaolo film (lungom. a soggetto).

1947 **TOMBOLO, PARADISO NERO** — **r.:** Giorgio Ferroni - **s.** e **sc.:** Glauco Pellegrini ed altri - **int.:** Aldo Fabrizi, Nada Fiorelli, Adriana Benetti, John Kitzmiller (lungom. a soggetto).

DOPO TOMBOLO — **r.:** Glauco Pellegrini (doc. cortom.).

LA GENTE NON CI GUARDA — **r.:** Glauco Pellegrini (doc. cortom.).

LA TERRA È NOSTRA — **r.:** Glauco Pellegrini (doc. cortom.).

1948 **I CONTRABBANDIERI DEL MARE** — **r.:** Roberto Montero - **sc.:** Glauco Pellegrini ed altri - **int.:** Rossano Brazzi, Mlada Mladova, Carlo Ninchi, Piero Palermini - **p.:** Sangiusto film.

QUATTORDICI LUGLIO — **r.:** Glauco Pellegrini (doc. cortom.).

Inizia le riprese per un ampio doc. sulla pace, non più continuato.

1949 **PARLIAMO DEL NASO** — **r.:** Glauco Pellegrini - **f.:** Ubaldo Marelli - **m.:** Carlo Innocenzi, Coccini - **p.:** Geo Taparelli per la Lux film (doc. cortom.).

MONETA ROMANA — **r.:** Glauco Pellegrini - **f.:** Antonio Schiavinotto - **sc.:** Michele Guerrisi - **p.:** Lux film (doc. cortom.).

L'ESPERIENZA DEL CUBISMO — **r.:** Glauco Pellegrini - **sc.:** Rodolfo Sonego - **f.:** Antonio Schiavinotto - **m.:** Luigi Dallapiccola - **consulenza artistica:** Renato Guttuso - **p.:** Geo Taparelli per la Lux film (doc. cortom. Menzione d'onore al Festival di New York, 1950).

IL GIUDIZIO DI MICHELANGELO — **r.:** Glauco Pellegrini - **p.:** A.T.A. film (doc. cortom.) - **m.:** Giovanni Fusco.

CONCERTO MANNINO — **r.:** Glauco Pellegrini (doc. cortom. per la televisione statunitense).

UNA LEZIONE DI ANATOMIA — **ripresa tecnica** e **mo.:** Glauco Pellegrini (doc. cortom.) - **m.:** Roman Vlad.

CERAMICHE UMBRE — **r.:** Glauco Pellegrini - **f.:** (Ferraniacolor) : Giovanni Ventimiglia - **commento:** A. Bertini Calosso - **m.:** Giorgio Graziosi - **p.:** Geo Taparelli per la Lux film (doc. cortom. - è il primo film italiano girato in Ferraniacolor).

VIVERE A SBAFO — **r.** e **s.:** Giorgio Ferroni - **sc.:** Glauco Pellegrini ed altri - **int.;** Dolores Palumbo, Mischa Auer, Peppino De Filippo (lungom. a soggetto).

1950 **LO SCULTORE MANZÙ** — **r.:** Glauco Pellegrini - **f.:** Romolo Garroni - **commento:** Lauro Venturi - **m.:** Roman Vlad - **p.:** Geo Taparelli per la Lux film (doc. cortom.).

IL MONELLO DELLA STRADA — **r.:** Carlo Borghesio - **sc.:** Glauco Pellegrini ed altri - **int.:** Erminio Macario, Luisa Rossi, Saro Urzì (lungom. a soggetto).

TRE PASSI NEL CADORE — **r.:** Glauco Pellegrini (doc. cortom.).

LA FERROVIA DELLE DOLOMITI — **r.:** Glauco Pellegrini (doc. cortom.).

DOVE NASCE IL PIAVE — **r.:** Glauco Pellegrini (doc. cortom.).

VOLO DI LINEA — **r.:** Glauco Pellegrini (doc. cortom.).

UNA GIORNATA NEL GOLFO — **r.:** Glauco Pellegrini (doc. cortom.).

1951 **SIENA, CITTÀ DEL PALIO** — **r.:** Glauco Pellegrini - **f.:** (Ferraniacolor) : Pietro Portalupi - **commento:** Mario Verdone - **m.:** Francesco A. Lavagnino - **p.:** Geo Taparelli per la Lux film (doc. cortom.). (Premio al Festival del Film sul Folklore, Bruxelles, 1951).

L'ARTE DEL MEDICO — **r.:** Glauco Pellegrini (doc. cortom.).

SULLE ROTAIE — **r.:** Glauco Pellegrini (doc. cortom.) - **m.:** Gino Gorini.

Effettua riprese sull'impianto idroelettrico del Piave-Boyte-Vajont, impegno assunto dopo la morte di Francesco Pasinetti che le aveva iniziate; il doc., per la Società Adriatica d'Elettricità, viene continuato e concluso da Rinaldo Dal Fabbro.

OMBRE SUL CANAL GRANDE — **r.** e **s.:** Glauco Pellegrini - **sc.:** Rodolfo Sonego e Glauco Pellegrini - **dial.:** Rodolfo Sonego - **f.:** Mario Montuori - **m.:** Gino Gorini - **int.:** Isa Pola, Antonio Centa, Elena Zareschi, Gianni Cavalieri, Leony Leon Bert, Carlo Hintermann - **p.:** Rovere film (lungom. a soggetto).

1952 **PUCCINI** — **r.:** Carmine Gallone - **r. degli esterni**; Glauco Pellegrini - **s.**: Leo Benvenuti e Aldo Bizzarri - **sc.:** Leo Benvenuti, Aldo Bizzarri, Glauco Pellegrini - **f.:** (Technicolor) : Claude Renoir e Marco Scarpelli - **scg.:** Gastone Medin - **c.:** Georges Annenkov - **m.:** Carlo Rustichelli (adattamenti). - **int.:** Gabriele Ferzetti (Giacomo Puccini), Miriam Bru, Marta Toren, Paolo Stoppa, Nadia Gray - **p.:** Rovere-Rizzoli (lungom. a soggetto).

1953 **IVAN, IL FIGLIO DEL DIAVOLO BIANCO** — **r.:** Guido Brignone - **s.:** da un racconto di Aleksandr Puškin - **sc.:** Glauco Pellegrini, Beuve, Age, Scarpelli, Gaspare Cataldo, Guido Brignone - **f.:** (Ferraniacolor) : Mario Montuori - **m.:** Armando Fragna - **int.:** Nadia Gray, Paul Campbell, Arnoldo Foà, Nando Bruno, Enrica Phalen, Sandro Ruffini - **p.**; Manenti film (lungom. a soggetto).

GLI UOMINI, CHE MASCALZONI! — **r.:** Glauco Pellegrini - **s.:** Leo Benvenuti e Glauco Pellegrini, basato sul film omonimo di Mario Camerini (1932) - **sc.:** Age, Scarpelli, Leo Benvenuti e Glauco Pellegrini - **f.:** Carlo Montuori - **scg.:** Flavio Mogherini - **c.:** Giulia Mafai - **m,:** Nino Rota - **int.:** Walter Chiari, Antonella Lualdi, Miriam Bru, Julien Carette, Marie Glory, Jone Solinas, Renato Salvadori - **p.:** Rizzoli-Francinex - **o.:** Italia-Francia.

AMORI DI MEZZO SECOLO — 1 episodio « L'amore romantico » - **r.**: Glauco Pellegrini - **s.**: Vinicio Marinucci e Antonio Pietrangeli - **sc.**: Rodolfo Sonego - **f.** : (Ferraniacolor) : Tonino Delli Colli - **scg.** : Mario Chiari - **c.**: Maria De Matteis - **m.**: Robert Schumann - **int.**: Eleonora Ruffo, Franco Interlenghi, Paola Borboni, Carlo Ninchi - **p.**: Excelsa film (lungom. a soggetto).

1954 **SINFONIA D'AMORE (SCHUBERT)** — **r.**: Glauco Pellegrini - **s.**: Glauco Pellegrini e Liana Ferri - **sc.**: Age, Scarpelli, Leo Benvenuti, Glauco Pellegrini, Liana Ferri - **revisione dial.** : Tullio Pinelli - **f.**: (Ferraniacolor) : Mario Montuori - **scg.**: Luigi Scaccianoce - **c.**: Nino Vittorio Novarese - **m.**: Franz Schubert, Ludwig van Beethoven, Weber - **adattamento m.**: Carlo Rustichelli - **int.**: Claude Laydu (Franz Schubert), Marina Vlady, Lucia Bosè, Paolo Stoppa, Gino Bechi, Heinz Moog, Jone Solinas, Silvio Bagolini - **p.**: Cines-ENIC-Imperial film (lungom. a soggetto).

1955 **UNA PELLICCIA DI VISONE** — **r.** : Glauco Pellegrini - **s.** : Fede Arnaud e Alberto Liberati - **sc.** : Sergio Amidei, Age e Scarpelli - **f.** : Carlo Carlini - **scg.** : Saverio D'Eugenio - **c.** : Giulia Mafai - **m.** : Roman Vlad - **int.** : Giovanna Ralli, Roberto Risso, Franco Fabrizi, Turi Pandolfini, Tina Pica, Ave Ninchi, Paolo Stoppa - **p.**: Como film-ENIC (lungom. a soggetto).

1956 **CENTRO TRAUMATOLOGICO DI ROMA DELL'INAIL** — **r.**: Glauco Pellegrini (doc. mediom.).

ANNI FELICI — **r.**: Glauco Pellegrini (doc. cortom.).

IL MOMENTO PIÙ BELLO — **r.** : Luciano Emmer - **s.** : Sergio Amidei e Vasco Pratolini - **sc.** : Sergio Amidei, Vasco Pratolini, Glauco Pellegrini - **f.** : Luciano Trasatti - **m.** : Nino Rota - **int.** : Marcello Mastroianni, Giovanna Ralli, Marisa Merlini, Bice Valori - **p.**: Illiria (lungom. a soggetto).

1957 **IL CIRCO DI PECHINO** — **r.**: Glauco Pellegrini (doc. cortom.) - **m.** (adattamenti) : Vittoria Richter Pellegrini.

L'UOMO DAI CALZONI CORTI o L'AMORE PIÙ BELLO — **r.** e **s.**: Glauco Pellegrini - **sc.**: Ugo Pirro, Liana Ferri, Glauco Pellegrini - **f.**: Carlo Montuori - **m.** : Carlo Rustichelli - **scg.** : Canet - **int.**: Edoardo Nevola, Francisco Rabal, Alida Valli, Eduardo De Filippo, Irene Cefaro, Memmo Carotenuto, Juan Carlo, Julita Martinez, Franco Balducci - **p.**: Vertix film - Uninci (Madrid) - **o.**: Italia — Spagna (lungom. a soggetto). (Premio speciale per la fotografia al Festival di Karlovy Vary, 1958).

1958 **CENTRALE TERMICA « CITTÀ DI ROMA »** - **r.**: Glauco Pellegrini (doc. mediom. - tre anni di riprese).

IL CARBONE DEI POVERI — **r.**: Glauco Pellegrini (doc. cortom.).

1959 soggetto e scenegg. in coll. per il film, poi non realizzato, **ESTATE NUDA.**

1961 sceneggiatura in coll. per il film, poi non realizzato, **LA FORESTA DEGLI IMPICCATI.**

ITALIENISCHES CAPRICCIO (Capriccio italiano) — **r.** e **s.**: Glauco Pellegrini - **sc.**: Ugo Pirro, Liana Ferri, Glauco Pellegrini - **f.**: (Agfacolor) : Helmut Bergmann - **scg.**: Günther e Pech - **c.**: Ingeborg Wilfert - **m.**: Günther Kochan - **int.**: Claude Laydu, Dana Smutna, Jan Werich, Nico Pepe, Maria Grazia Francia, Mauro Carbonoli, Ferruccio Soleri, Christine Bodenstein, Norbert Christian, Gerd Biewer, Rolf Ludwig - **p.**: DEFA - **o.**: Repubblica Democratica Tedesca (lungom. a soggetto).

1962 **LA MARCIA DELLA PACE — r. :** Glauco Pellegrini (doc. cortom.).

BEL CANTO (Il secolo d'oro della lirica italiana) — r. : Glauco Pellegrini - **s. :** Mario Verdone, **da un'idea di** Raffaello Pacini - **sc. :** Glauco Pellegrini e Mario Verdone - **commento :** Corrado Sofia - **presentatrice :** Anna Moffo - **p. :** R.A.I. (Radiotelevisione Italiana) (programma televisivo filmato in cinque puntate di un'ora ciascuna).

1963 **CANZONE MIA (Un secolo di canzoni italiane) — r. :** Glauco Pellegrini - **p. :** R.A.I. (Radiotelevisione italiana) (programma televisivo filmato in sei puntate di oltre un'ora ciascuna, ridotto a due puntate nell'edizione per l'estero).

1964 **LA PORTA DI SAN PIETRO DI GIACOMO MANZÙ — r.** e **s. :** Glauco Pellegrini - **f. :** (Technicolor) : Mario Bernardo - **commento :** Carlo Levi - **voce del commento** (nell'edizione inglese) **:** John Huston - **m. :** Goffredo Petrassi - **p. :** Dino De Laurentiis (doc. cortom. di 11 minuti nell'ediz. italiana, di 27 minuti in quella inglese - quattro anni di riprese). Targa Leone di S. Marco, Festival di Venezia, 1964 ; Bucranio d'argento, Rassegna Film Scientifico e didattico, Padova ; Primo premio (cat. Arte) Rassegna Film Int. sui metalli, Torino e Coppa Fiat (a G. Petrassi) per il commento musicale.

Partecipa alle riprese e coordina il lavoro di tredici registi ed altrettanti operatori per un doc. sul funerale di Palmiro Togliatti.

1965 Servizio televisivo filmato - per il programma culturale « L'approdo » — sul progetto Le Corbusier per il nuovo ospedale di Venezia.

1964-66 Due servizi televisivi filmati — per il programma culturale « L'approdo » — su Giacomo Manzù.

1966 **COLONNA SONORA (Viaggio attraverso la musica del cinema italiano) — r. :** Glauco Pellegrini (programma televisivo filmato in sei puntate di oltre un'ora).

L'OPERA DI PARIGI — r. : Glauco Pellegrini (telefilm) - **collaborazione musicale** di Vittoria Richter Pellegrini.

1967 In fase realizzativa **IL GIRO DEL MONDO - Viaggio attraverso la musica del cinema internazionale.** Programma TV in otto trasmissioni di un'ora e quindici l'una - **s.** e **r.** Glauco Pellegrini - **collaborazione musicale:** Vittoria Richter Pellegrini - **commento:** Luigi Chiarini e Mario Verdone.

(*a cura di* Ernesto G. Laura)

L'evoluzione della musica cinematografica italiana attraverso la trasmissione TV "Colonna sonora"

di *ERMANNO COMUZIO*

Con « Colonna sonora » la RAI-TV si pone — e pone i suoi utenti — su un piano di maturità rispetto alla musica per film. Cosa si è inteso infatti, prima d'ora, alla radio e alla televisione, con la espressione « musica per film »? Quale idea associava, l'utente, a questa espressione? Quella di una musichetta leggera, svelta, « digeribile », da consumarsi distrattamente mentre si fa la barba o si dà un'occhiata al rotocalco. Un assaggio di Gershwin — solo perché alcune sue composizioni hanno trovato impiego in cinema — una canzoncina inserita in un film americano — poi passata nel repertorio normale, che di cinematografo quindi ha soltanto l'origine lontana — un tocco di *L'amore è una cosa meravigliosa*, forse il tema di Lara del *Dottor Živago*: questa la « musica per film » negli intendimenti di un pubblico vastissimo.

L'idea che la musica per film facesse tutt'uno con la cosiddetta « musica leggera » aveva dunque dei motivi per essere radicata; ed usiamo l'espressione « musica leggera » non per diminuzione di valore, che né la musica né altre arti hanno peso specifico, ma con un significato rivistaiolo-canzonettistico, per mostrare come la natura stessa della composizione per film fosse completamente fraintesa. Si noti, fra l'altro, che questa convinzione non apparteneva soltanto al cosiddetto grosso pubblico, ma anche agli « specialisti ». Citiamo solo, per gli specialisti di cinema, una frase da una biografia del regista Alberto Lattuada: « ... suo padre era il musicista Felice Lattuada, che in seguito il figlio ha convertito alla musica leggera tanto che è stato l'autore della colonna sonora della maggior parte dei suoi film » e, per gli specialisti di musica, quest'altra che conclude la recensione di un disco contenente motivi di film come *La dolce vita*, *Il rossetto*,

Estate violenta, *L'avventura* e altri: « ... un passatempo, e un modo come un altro di rammentarsi di qualche film divertente ».

I musicisti del « muto »

Ora non è che la citata trasmissione della TV abbia capovolto la situazione ed abbia sanato, di colpo, uno stato di cose deficitario: semplicemente, raggiungendo una vastissima platea di ascoltatori-osservatori che non conoscono i trattati e non seguono i problemi specifici della materia, ha contribuito a modificare qualche idea e a prospettare qualche aspetto di un'attività estremamente complessa e di affascinante portata. Glauco Pellegrini, nell'assumere la regia della trasmissione, ha puntato giustamente sul suo aspetto « spettacolare » oltre che su quello culturale in senso stretto, facendo così delle sei puntate domenicali di « Colonna sonora » un seguito di incontri facili e piacevoli che non sono caduti mai nell'astratto o nel pretenzioso. Pellegrini, oltre ad essere sempre stato attento al « coté musique » nei suoi film aveva già compiuto in campo televisivo esperienze felici nel divulgare le cose della musica: si ricordano ancora « Bel canto » (1962), cinque puntate sulla lirica italiana, e « Canzone mia » (1964), sei puntate sulla nostra canzonetta. Stavolta, naturalmente, si è tenuto addosso all'immagine dei film, ospitandone ampi brani, in modo da ripercorrere sotto un nuovo angolo visuale l'evoluzione del cinema di casa nostra (la trasmissione si limitava ad esaminare i rapporti fra musica e film in Italia) ed al tempo stesso differenziandosi da quanto altri avevano fatto alla televisione prima di lui, in campo antologico (pensiamo alla « cavalcata » di Blasetti sul cinema italiano).

Il bilancio è indubbiamente positivo, non solo perché l'argomento è trattato per la prima volta in televisione e getta un sasso nello stagno delle idee preconcette o della mancanza di idee, stimolando curiosità, ma proprio per il valore didascalico della trasmissione (è onesto riconoscere, a questo punto, gli sforzi che compie la TV per « divulgare » la musica nei suoi aspetti più vivi e più propri, ospitando, accanto alle riprese dei varietà e dei Festival di San Remo, trasmissioni come quella sui « segreti della musica » curata da Leonard Bernstein o quella, sulla musica africana, di Folco Quilici).

La formula è composita: presentazione di Giulietta Masina, brani di film, interviste a musicisti, registi e critici, brani musicali eseguiti da complessi sinfonici e jazzistici e ripresi come ad un concerto. Que-

st'ultima parte — insieme all'uso delle fotografie fisse di film — è la parte che ci ha convinto di meno in quanto è quella meno viva, più accademica e che pare oltretutto avallare l'equivoco che una musica per film possa anche andare per conto suo quando è davvero bella, ed essere eseguita in sede di concerto. Ciò può apparire addirittura una specie di « promozione » di una pagina nata per il cinema, mentre si sa che la musica cinematografica ha in sé la sua nobiltà ed è valida soltanto in rapporto alle immagini in movimento, con le quali fa tutt'uno. Ma forse non tutti i brani di film occorrenti erano disponibili.

La grande difficoltà della trasmissione era quella di seguire un criterio logico, fra i tanti criteri possibili. Pellegrini ha scelto, all'interno di un vago sviluppo cronologico, quello dei temi e delle parentele. Dopo una prima puntata introduttiva, in cui si è accennato ai primi musicisti chiamati negli anni '30 al compito di comporre per il cinema — Veretti, Malipiero, Ghedini — ecco nella seconda il rapporto cinema-letteratura nei film del decennio 1940-50; i neo-realisti e derivati nella terza — riassunti in quattro compositori, Rossellini, Petrassi, Gorini e Fusco; la commedia derivata dal neorealismo nella quarta; il dramma contemporaneo nella quinta; l'esotismo e ... Nino Rota nell'ultima. Rota è non soltanto il musicista che nella rassegna ha avuto la parte del leone, ma anche l'unico il quale ha costituito un argomento a sé, cosa che a nostro parere — meriti effettivi di Rota a parte — ha sbilanciato l'equilibrio della trasmissione.

Non era facile, in alcune ore complessive di trasmissione, dire l'essenziale, anche perché si trattava di un esperimento e non erano da trascurare le esigenze del « gradimento » da parte di un pubblico eterogeneo e impreparato. Pensiamo però che, invece di certe « sintesi » di motivi e dello spazio lasciato ad autori non sempre rappresentativi, si sarebbe potuto inquadrare un po' più storicamente la trattazione, partendo da quel periodo del nostro « muto » che aveva visto i primi approcci dei nostri musicisti al cinema e dire, per esempio, come fin dal 1906 il film *La malia dell'oro* della « Alberini e Santoni » avesse una partitura musicale espressamente scritta dal maestro Romolo Bacchini, o citare in un modo o nell'altro gli altri musicisti che dopo di lui avevano tentato — li elenca Mario Verdone nel suo saggio sul mondo musicale del « muto » — di estromettere il classico pianista: Brunetti, Costa, Marenco, Don Giacomo Fino, Mancinelli, Gui. Senza dire di Mascagni e di Pizzetti, i due più illustri; quest'ultimo — che poi ha avuto buon rilievo per quanto ri-

guarda la sua collaborazione a *I promessi sposi* di Camerini e a *Il mulino del Po* di Lattuada — avrebbe potuto venire fruttuosamente presentato con la « Sinfonia del fuoco » composta per *Cabiria* (1914), tanto famosa quanto poco conosciuta.

Gli artigiani e gli « specializzati »

Di *La canzone dell'amore* (1930), che essendo il primo film italiano sonoro e parlato è lo spartiacque fra l'epoca del silenzio e quella del suono, si poteva far udire almeno la canzone del titolo, magari insieme ad un'altra canzone di Bixio giustamente presentata, « Parlami d'amore Mariù » da *Gli uomini che mascalzoni* (1931).

Nel decennio 1930-40, rappresentato alla TV solo con *Acciaio* (Malipiero), *Scarpe al sole* (Veretti) e *Don Bosco* (Ghedini), la situazione della musica per film, in Italia come altrove, è estremamente confusa. Anzitutto sul piano teorico, anche se alcuni (S. A. Luciani, Franco Abbiati) hanno le idee subito chiare. Abbiati, che doveva poi diventare il critico musicale del « Corriere della Sera », scriveva nel 1930: « Pochi anni fa si stava tentando nei cinematografi di perfezionare un sistema quanto mai errato: quello di subordinare l'esecuzione dei più disparati e possibilmente celebri brani musicali allo svolgimento del film. Ne era risultata una cosa assai poco edificante: la " Cavalcata delle Walkirie " interrotta a metà per lasciar posto all'" Ave Maria " dell'" Otello ", la sinfonia del "Don Pasquale " che si mozzava il respiro per allacciarsi in tutta fretta al più bolso fox-trot dell'universo, e così via. Non sarebbe invece infinitamente più agevole seguire il metodo inverso e guardare la proiezione della pellicola sulle misure di un poema sinfonico che proprio ad essa avesse a priori suggerito le immagini e le situazioni proiettate? Si provi anche questa e non si abbia timore di valersi dell'opera intelligente e coraggiosa dei viventi compositori ... ».

Timidamente, i grossi nomi della musica sinfonica si accostano al cinema con confessata diffidenza, ben decisi a non lasciarsi ingoiare dalle fauci cinematografiche, stritolatrici di ogni talento; d'altro canto la struttura della produzione, paga del lustro, non è molto compresa della fatica del compositore, spesso trattato in maniera assurda (gli vengono ad esempio commissionati « x » minuti di musica fissandone per iscritto le caratteristiche volute, senza ammettere il musicista non diciamo alla lavorazione ma neppure alla visione del film, o gli

vengono proiettati soltanto i brani che dovrà musicare). Logico che il musicista-artista, costretto a passare sotto le forche caudine del cinematografo, recalcitri e scalpiti, e d'altronde non è ancora nata in quegli anni una generazione di veri e propri musicisti cinematografici specializzati. Ci sono i mestieranti, che sono pronti a fornire in ogni momento tutto ciò che gli si richiede (categoria molto folta anche oggigiorno); però sta nascendo in questo periodo un « corpus » di artigiani che pur non dedicandosi esclusivamente al cinema va scoprendo nella pratica, modestamente, le leggi del comporre musica per lo schermo e che getta le basi per un'attività continuativa, sistematica, e di valore creativo, dove la musica diventa a poco a poco elemento di linguaggio al pari di tutti gli altri elementi del discorso filmico, fino a far finalmente riconoscere il musicista come uno degli *autori* del film (mozione del Consiglio Internazionale degli Artisti Cinematografici del 1953). Preziosa in questo senso anche l'opera di attivi e fervorosi « traits-d'union » fra il mondo della musica e quello del cinema, come un Mario Labroca o un Fernando Previtali.

I musicisti specializzati del dopoguerra che hanno una loro fisionomia ben definita ed autonoma, nascono sulle esperienze di quelli che abbiamo chiamato « artigiani ». Citiamo almeno Ezio Carabella, Franco Casavola, Luigi Colacicchi, Umberto Mancini, Edoardo Micucci, Giuseppe Mulé, Vittorio Rieti, Pietro Sassoli, Ernesto Tagliaferri ecc. Dopo vengono i Masetti, i Rosati, i Tommasini, i Lattuada, oggetto della terza puntata della trasmissione televisiva (cui si potrebbe aggiungere Achille Longo, il musicista squisito dei film di Chiarini): il loro apporto prezioso riguarda specialmente i film dei primi anni della decade '40-'50, in particolare quelli tratti da opere letterarie, anche se quasi tutti hanno continuato negli anni successivi, e a loro volta sono stati maestri della generazione del dopoguerra (dalla scuola di Masetti, ad esempio, che ha insegnato composizione per il cinema all'Accademia di Santa Cecilia e al Centro Sperimentale, sono usciti molti musicisti di valore, fra i quali un Nascimbene).

Poi, la bufera della guerra ed il risorgimento del cinema italiano. Cui non corrispose, subito, un risorgimento della musica cinematografica italiana, anche se il Lualdi di *Montecassino* (46), il Rossellini di *Paisà* (46), il Rosati di *Il sole sorge ancora* (46), il Lattuada di *Il bandito* (46) hanno fornito pagine ispirate. Ma in genere se si può parlare di una « scuola neorealistica », non si può dire sia esistita neppure una tendenza che abbia raggruppato commenti musicali neorealisti; non si può dire che al rinnovamento della concezione filmica

abbia corrisposto un rinnovamento musicale. Per noi la via più fruttuosa da seguire era quella indicata dalla musica popolare, ma l'unico regista che praticamente abbia sentito ed imposto questa necessità è stato Giuseppe De Santis, il quale per *Riso amaro* (48) ha voluto un uomo nuovo di grande valore, Goffredo Petrassi, autore di una bellissima colonna sonora, giustamente rappresentata nella trasmissione televisiva. Un caso isolato, dunque, o quasi: ai più è sfuggita l'esigenza di adeguare la musica al nuovo linguaggio.

Alessandro Cicognini, nella puntata dedicata al neo-realismo, ha onestamente riconosciuto il « torto » dei musicisti (anche se il « torto» non è soltanto dalla loro parte). « Noi musicisti — ha detto Cicognini — abbiamo partecipato a quel movimento senza renderci veramente conto della portata del neorealismo, continuando così in certo senso la tradizione ».

La generazione del dopoguerra

L'aver inframmezzato gli esempi sonori con le dichiarazioni degli addetti ai lavori e degli esperti è stata un'ottima soluzione, in quanto il telespettatore si è sentito un po' tirato dentro, chiamato a conoscere all'interno i meccanismi e i problemi, sia quello di ordine pratico (la seduta di Fellini e Rota davanti al piano, alla ricerca del tema del circo equestre per *Giulietta degli spiriti*; i pareri dei vari registi che hanno parlato dei loro musicisti, e viceversa) che d'ordine estetico (gli interventi chiarificatori di Visentini, Verdone, Chiarini). Non tutte, per la verità, sono state dichiarazioni chiarificatrici. C'è stato anche un Piccioni che ha affermato, probabilmente per una lodevole professione di modestia, nelle intenzioni, che il musicista cinematografico non deve avere una personalità sua, deve essere un semplice strumento tecnico flessibile, pronto soltanto a mimetizzarsi secondo le richieste. « Il meno originale possibile » Il che è più una dichiarazione che genera confusione che una dichiarazione d'umiltà, e può portare ad un equivoco sul tipo di quello, tanto difficile da estirpare, che stabilisce che la miglior musica per film è quella che al cinema non si avverte.

Ed eccoci al dopoguerra, il periodo più folto di risultati probanti, nel quale sono maturati dei musicisti cinematografici di tutto riguardo (invidiatici, e qua e là rubatici, dall'estero) i quali guardano alla loro attività senza complessi, senza « distinguo » fra generi più o meno

nobili (anche se un Giancarlo Menotti può ancora porre delle distinzioni fra musicisti — intende quelli come lui, compositori di musica ... seria — e « compilatori di colonne sonore »).

Certo, non tutto è luccicante come l'oro, oggi, non tutta la musica cinematografica italiana esprime l'ideale: la trasmissione TV ha trascurato — e forse ne poteva accennare per completezza d'informazione — la massa dei mestieranti, il peso delle soluzioni standard, l'uso del repertorio e le ombre più scure del paesaggio, quelle costituite dall'opera dei « produttori musicali » e dei loro « negri » per le imprese di minor impegno, cioè della colonna sonora venduta a tanto il metro come la stoffa, e confezionata sulla base delle misure fornite a distanza, senza neppure vedere il cliente che deve indossare l'abito, cioè il film. Questa della musica prefabbricata, buona per tutte le occorrenze, è diventata una pratica recentemente sanzionata dalla creazione in Milano di un « archivio delle colonne sonore », una specie di banca della musica per film la quale « si offre a coloro che per i più diversi motivi (anche di economia) vogliono subito un pezzo musicale adatto alla loro storia d'immagini ». Non hanno che da scegliere fra migliaia di motivi incisi su nastro, « adatti a commentare qualsiasi situazione possibile in uno spettacolo audiovisivo: tempesta, idillio, disegno animato, suspense, sottofondo per night, cronaca, delitto, e via via sino all'infinito, secondo le varie gamme cui si rifà il cinema, la televisione, la radiocommedia ». Un bel progresso, non c'è che dire, che ci riporta all'epoca in cui questi stessi programmi (senza la televisione e senza la radio, beninteso) figuravano nei repertori della Fox fin dal 1913 e nei cataloghi della « Kinothek » che dal 1919 il nostro Giuseppe Becce compilava ad uso dei pianisti o delle orchestre.

Ecco dunque illustrati da Pellegrini gli apporti di un Giovanni Fusco, giustamente preceduto da un musicista che lo preannuncia, il Gino Gorini di *Ombre sul Canal Grande* (1951); di un Alessandro Cicognini, il musicista di De Sica; di Mario Zafred, che combina la sua formazione colta con una ispirazione popolareggiante; di un Carlo Rustichelli, dallo schietto tematismo; di un Piero Piccioni, dal mestiere consumato; di un Roman Vlad, spesso nutrito di sapienza compositiva; di Mario Nascimbene, che per la sua forza d'urto e le sue soluzioni rivoluzionarie avrebbe dovuto, a nostro parere, venire subito dopo Fusco; di un Angelo-Francesco Lavagnino, il re degli esotici colori; di un Nino Rota, dalla facile vena melodica. Con accenni

ai musicisti di formazione jazzistica Umiliani, Trovajoli, Usuelli (cui si poteva aggiungere Pino Calvi, quello di *Crimen*).

Come è inevitabile, le scelte dei brani riprodotti possono essere discusse ed i ritratti dei musicisti rappresentati possono apparire più o meno completi, come alcuni nomi possono apparire sacrificati rispetto ad altri di ben minore importanza che pure hanno goduto, nell'economia della trasmissione, della stessa attenzione, ma siamo nell'ambito dei « se » e dei « forse » determinati da tanti fattori, e d'altronde Pellegrini ha voluto tracciare un panorama il più vasto possibile anziché determinare una scala di valori. Ma proprio per questo scrupolo ampiamente informativo non possiamo perdonare al regista di aver escluso del tutto musicisti come Valentino Bucchi, i cui apporti al cinema — da *Preludio d'amore* (1946) attraverso *Il cielo è rosso* (1949) e *Febbre di vivere* (1953) fino a *Banditi a Orgosolo* (1961) — sono fondamentali per la modernità, l'aristocrazia, la capacità di esprimersi concretamente, o addirittura popolarescamente, attraverso un linguaggio musicale raffinatissimo, il che costituisce a nostro parere una indicazione valida; come Franco Mannino, dall'uso esemplare di uno strumento solista (il pianoforte) in funzione psicologica (*La provinciale*, *Vestire gli ignudi*); come Gino Marinuzzi jr., che per primo ha introdotto sistematicamente nel cinema italiano la musica elettronica (i film sulle spedizioni alpinistiche come *Grandes Murailles*, *Italia in Patagonia*, *Kanjut-Sar*) alternando tali esperienze con deliziosi ricuperi « colti » (*La carrozza d'oro, Le voci bianche, La mandragola*).

Musica, cinema e TV: vastità di motivi

La trasmissione non ha fatto in tempo, non per colpa sua, ad accennare al « fenomeno » Morricone, presente soltanto fuggevolmente nella puntata introduttiva con un frammento brevissimo della musica di *Per un pugno di dollari*, premiata col Nastro d'Argento del 1965. A questa partitura è seguita quella farneticante di *Per qualche dollaro in più*, che per le sue concessioni ad un esasperato effettismo alla moda ha avuto vasto successo indipendentemente dal film; poi Morricone ha cambiato registro (il terzo western di Sergio Leone, *Il buono il brutto il cattivo*, fruisce di una colonna piuttosto « morigerata ») per raggiungere livelli di estremo interesse in film come *I pugni in tasca* di Bellocchio — una partitura « di ricerca » con

cadute in ricercatezza formalistiche ma anche con eloquenti rotture della logica del discorso musicale —; come *Uccellacci e Uccellini* di Pasolini, condito da strofette candido-ironiche; come *La battaglia di Algeri* di Pontecorvo, basato su un bellissimo ritmo barbaramente martellato che si alterna ad una religiosa meditazione di pietà per i caduti d'ambo le parti in lotta. A quest'ultima partitura, che si deve chiamare ispirata (vi ha una parte notevole il regista Gillo Pontecorvo, per la precisione) nelle scelte definitive per i Nastri d'Argento assegnati nel 1967 è stata preferita quella di Rustichelli per *L'armata Brancaleone*, di piacevole mestiere ma nulla più.

Argomento curioso, quello dei Nastri d'Argento per la musica: troppo spesso infatti i soci del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani, dopo aver indicato con chiarezza di giudizio le direzioni più feconde della musica per film, hanno compiuto scelte bizzarre. Ci sarebbe tanto da dire sui rapporti fra la musica cinematografica e i critici, ma il discorso ci porterebbe lontano.

Comunque sia, « Colonna sonora » è un primo passo importante per la divulgazione degli argomenti concernenti la musica da film. I quali non sono poi tanto specialistici, cioè rivolti ad un piccolo gruppo di spettatori, se come nel caso in esame si sanno presentare con un'acconcia veste spettacolare. Sarebbe augurabile che, sulla scia di questa prima trasmissione organica, la RAI-TV proseguisse a divulgare in forma di « trattenimento istruttivo » alcuni dei vastissimi motivi inerenti al rapporto « musica e cinema » (rapporto ottimamente rappresentabile sul piccolo schermo del televisore), come la storia e la situazione della musica cinematografica nei maggiori Paesi produttori, le nuove « scuole » nazionali, la trattazione esemplificata delle diverse concezioni di musica per film (procedimento tematico e no, strumento solista e no, timbri e complessi, sincronismo e asincronismo, discorso spezzato e discorso fluido, musica popolare e musica colta, musica subordinata e no, tonalismo e atonalismo, e così via), la storia degli Oscar e dei Nastri d'Argento per la musica, lo sviluppo di determinati argomenti (l'uno della musica classica, del jazz, l'incontro fra musicisti celebri e il cinema, i casi di musica eterodossa, l'episodica e anche, in certa misura, la tecnica; vere e proprie « personali » dedicate ai musicisti più interessanti; come si insegna o si insegnava la musica per film all'Accademia di Santa Cecilia, al Centro Sperimentale e all'Accademia Chigiana di Siena; ecc.).

Certo, alla fine tutti gli argomenti si riducono ad uno solo:

che, come ha detto una volta Nino Rota, « ogni film da musicare è un fatto a sé ». Il che equivale al « non ci sono regole » di Chiarini, il quale sostiene che i problemi di rapporti tra regista e musicisti se li pongono solo i cattivi musicisti e i cattivi registi. Ma dentro queste affermazioni categoriche la dialettica degli argomenti è inesauribile.

Documenti

Per la storia dei rapporti tra musica e cinema e per la storia dell'« avanguardia » nel film

I testi che seguono non appartengono propriamente alla documentazione sulla « Colonna sonora » che abbiamo inteso presentare in questo speciale fascicolo. Essi possiedono tuttavia aspetti di vario interesse per la storia dei rapporti tra musica e film, e per questo abbiamo inteso raccoglierli nella presente circostanza. Il « Manifesto dell'asincronismo » è conosciuto dagli studiosi, ma di difficile reperimento: per tal motivo abbiamo deciso di riprodurlo. L'articolo di Dziga Vertov è un abbozzo di discorso o di articolo, scritto da Dziga Vertov il 2 marzo 1936 e per la prima volta pubblicato dalla rivista « Iskusstvo kino », 1966, n. 4, pp. 3-4. È dedicato a un film basato su canzoni popolari, e non è quindi estraneo al tema generale della pubblicazione.

Il testo di Anton Giulio Bragaglia, che risale al 23 settembre 1934, ben si colloca fra i testi che appartengono all'avanguardia. Quello di S. A. Luciani è una concisa trattazione di problemi estetici generali riguardanti il film, ma scritto da un musicologo particolarmente sensibile al problema della musica del film. Apparve in « Anteprima » n. 36-37, ottobre-novembre 1949.

M. V.

Il manifesto dell'asincronismo di Ejzenštein - Pudovkin e Aleksandrov

L'ideale lungamente vagheggiato di un cinema sonoro è ormai una realtà. Gli americani hanno inventato la tecnica del film parlato, portandola ad un livello che ne consente ormai un impiego pratico. Anche in Germania si lavora con impegno nello stesso senso: e in ogni parte del mondo si discute di que-

---

Questo manifesto è stato pubblicato nel 1928 sulla rivista *Gisn Iscustva* (Vita d'arte) n. 32. Lo ha tradotto nel 1940, in Italia, la rivista « Cinema » (n. 108). È firmato da Sergei Mihailovic Ejzenštein, Vsevolod Pudovkin e Grigori Aleksandrov.

st'arte muta che ha trovato finalmente la sua voce. Noi che lavoriamo nel-l'U.R.S.S., abbiamo piena conoscenza delle imperfezioni dei nostri mezzi tecnici attuali, che non sono ancora sufficienti per ottenere successi pratici e rapidi in questo nuovo campo. Comunque è forse interessante formulare alcune considerazioni di natura teorica, soprattutto per il fatto che ci sembra che tale progresso tecnico venga erroneamente impiegato. Una falsa concezione sulle possibilità della nuova scoperta può non soltanto ostacolare lo sviluppo del cinema-arte, ma addirittura annientarne la attuale potenza espressiva. Il cinema d'oggi, fatto di immagini visive, ha una enorme suggestione sugli spettatori e occupa un posto di primo piano tra le altre arti. Come è noto, il mezzo fondamentale, ed unico, per il quale il cinema ha raggiunto un così alto livello espressivo, è il *montaggio.* Il progresso del montaggio, in questo mezzo espressivo, è l'assioma indiscutibile su cui si basa ogni possibile sviluppo del-l'arte cinematografica. Il successo universale dei film sovietici è dovuto in gran parte alla formulazione e alla applicazione dei principî del *montaggio.* Pertanto:

1) Per lo sviluppo futuro del cinema i soli fattori importanti sono quelli volti a rafforzare e a sviluppare il montaggio espressivo e i suoi nuovi possibili modi. Mettendoci da questo punto di vista, è facile dimostrare lo scarso interesse che possono presentare il colore e la stereoscopia in confronto all'alta significazione del suono.

2) *Il suono* è però un'arma a due tagli. È molto probabile che esso venga applicato soltanto per soddisfare la curiosità del pubblico: noi assisteremo allora allo sfruttamento della merce più facilmente fabbricabile e vendibile: il film parlato, quello nel quale, cioè, la registrazione della voce coincide nella maniera più esatta e più realistica con i movimenti delle labbra: e il pubblico potrà così godere l'illusione di ascoltare veramente un attore, una tromba d'auto, uno strumento musicale ... A questo primo periodo di *cinema-attrazione*, ne seguirà un secondo del tutto orripilante; il periodo che sorgerà a causa della decadenza industriale del precedente, nel quale si tenterà di creare una produzione pseudo-letteraria con rinnovati tentativi di invasione teatrale. Così utilizzato, il sonoro distruggerà l'arte del *montaggio*: ogni aggiunta alle inquadrature non potrà che arricchirle di senso e potenziarle in quanto singoli pezzi, a fatale detrimento del montaggio che raggiunge il suo effetto unicamente quale risultante dell'unione di diversi pezzi separati.

3) Soltanto l'impiego *contrappuntistico* del suono rispetto all'immagine offre possibilità di nuove e più perfette forme di montaggio. Pertanto le prime esperienze di *fonofilm* devono essere dirette verso una *non coincidenza* tra immagine visiva e immagine sonora; solo questo sistema di montaggio porterà alla creazione di un nuovo contrappunto orchestrale di immagini visive e di immagini sonore.

4) La scoperta tecnica non è un fattore casuale nella storia del film, ma lo sbocco naturale dell'avanguardia cinematografica; e grazie ad essa sarà possibile superare una serie di ostacoli insormontabili. Il primo impedimento è il cafarnao esplicativo che obbliga a sovraccaricare i film di scene, altrimenti inutili, le quali rallentano il ritmo del film stesso. Di giorno in giorno i problemi posti dai nuovi temi e dai nuovi soggetti diventano sempre più complessi. E i tentativi fatti per risolverli con mezzi unicamente figurativi o li

hanno lasciati insoluti o hanno portato ad una simbolica troppo fantasiosa. Il suono, inteso nella sua vera funzione, cioè come nuovo *elemento di montaggio* indipendente dall'immagine visiva, introdurrà inevitabilmente un mezzo nuovo estremamente efficace per esprimere e risolvere i complessi problemi contro i quali urtava la realizzazione, per l'impossibilità di trovar loro una soluzione mediante i soliti mezzi visivi.

5) Il metodo del contrappunto, applicato alla creazione del film sonoro e parlato, non eliminerà il carattere *internazionale* del cinema; ma lo porterà ad un livello sino ad oggi sconosciuto; il contrappunto elimina tra l'altro il pericolo di relegare una pellicola nei limiti di un mercato nazionale interno, come avviene con il teatro cinematografico. Ci sarà pertanto una possibilità ancora più grande per diffondere nel mondo le idee contenute in un film.

S. M. EJZENŠTEIN, V. I. PUDOVKIN, G. ALEKSANDROV

L'estetica del film

Quando verso il 1905 ebbero inizio i primi spettacoli cinematografici, il film più che una forma d'arte embrionale, aveva l'aria di una cosa anti artistica. Il che spiega l'avversione dei letterati verso quella che poteva definirsi una lanterna magica perfezionata. Il primo che abbia intravisto le future possibilità del cinematografo e abbia cercato di fissarne le caratteristiche, è stato lo scrittore francese — ma di nazionalità italiana — Ricciotto Canudo. I suoi saggi, su quella che egli chiama la *settima arte*, risalgono al 1911 e sono stati raccolti nel volume postumo intitolato *L'usine aux images*, pubblicato nel 1927. La parte più propriamente estetica delle teorie di Canudo si basa su una distinzione delle arti singole, che mette la cinematografia, la settima, in cima a tutte le altre. Il cinema, per Canudo, « è l'arte plastica in movimento che partecipa delle arti del tempo e delle arti dello spazio, secondo l'espressione di Schopenhauer, ossia delle arti plastiche e delle arti ritmiche ». « L'arte dello schermo — aggiunge Canudo — ha creato quindi un nuovo tipo di artista che è insieme plastico e ritmico come lo stesso cinema: un creatore di quadri in movimento ritmato, un artista sconosciuto in tutti i tempi, e che non ha ancora un nome che sia capace di individualizzarlo: il titolo di regista, confrontato con l'uomo che riveste queste funzioni a teatro, essendo veramente insufficiente, io lo chiamo l'artista dello schermo, pensando che tratta l'arte dello schermo ».

Gabriele D'Annunzio nel 1913, mentre era in allestimento *Cabiria*, il primo film che portava il nome di un grande scrittore, in una intervista apparsa sul *Corriere della Sera*, parlando del cinema osservava che la caratteristica del nuovo mezzo di espressione era la metamorfosi. Le « Metamorfosi » di Ovidio avrebbero potuto fornire al cinema la materia più idonea.

Contemporaneamente, e precisamente pochi mesi prima che fosse proiettata *Cabiria*, chi scrive, in una nota apparsa sul *Marzocco*, dopo aver ammesso, contrariamente all'opinione espressa da Luciano Zuccoli, la possibilità che il nuovo mezzo di espressione determinasse una nuova arte, osservava come la

caratteristica del cinema fosse *un impressionismo scenico,* determinato dalla rapida successione dei quadri.

Questa stessa idea era ripresa in una raccolta di saggi pubblicata nel '21 col titolo *Verso una nuova arte* e finalmente in uno scritto organico apparso nel 1928, intitolato *L'Antiteatro.*

In questo libro, dopo aver detto che l'essenza del cinema è al di fuori della proiezione, nella successione cioè dei veri quadri drammatici, che integrandosi nella memoria dello spettatore realizzano un divisionismo ideale, si osserva come il cinema sia costituito, oltre che dalla successione rapida di scene, dalla successione di « particolari » dello stesso quadro ingranditi, e in tal modo segnali all'attenzione dello spettatore mediante quel procedimento chiamato *primo piano.* Il cinema così scopre e mette in luce la bellezza e l'espressività dei movimenti e del volto umano ignorata dal teatro antico, « La tragedia — aveva detto con parole profetiche Gabriele D'Annunzio — non porta più la maschera immobile ma mostra il suo viso nudo ».

Ma le caratteristiche della nuova arte sono messe più chiaramente in luce dalla contrapposizione del cinema al teatro, onde il titolo del libro: l'Antiteatro.

« Il teatro — è detto in esso — generato dalla lirica è verbale e statico, e tende al movimento esteriore, il che costituiscee la teatralità. Le tragedie di Eschilo sono delle tragedie immobili in cui cioè l'azione materiale accade al di fuori della scena ».

Il cinema è visivo e dinamico e tende, col movimento esteriore, a costituire una specie di lirismo interiore, lirismo che si traduce spesso nelle battute di dialogo o nelle didascalie.

Infine nel libro si accenna al ritmo che regge la proiezione: un ritmo tuttavia *sui generis* che si svolge nel tempo e nello spazio e per questo si potrebbe chiamare visivo, poiché la rapidità della rappresentazione è costituita non dai movimenti più o meno rapidi degli attori, ma dalla durata maggiore o minore delle inquadrature sullo schermo. Le leggi di questo ritmo sono state descritte magistralmente dal regista russo Pudovkin, nel volume *Filmregie und Filmmanuskript.*

Nello stesso anno in cui era pubblicato l'*Antiteatro*, Eugenio Giovannetti, in un volume intitolato *Il cinema e le arti meccaniche*, con finezza e acutezza di osservazione, metteva in luce le caratteristiche essenziali del cinema. « Il teatro — egli scrive — ci dà della realtà una visione immediata: il cinema ce ne dà una mediata, infinitamente più suggestiva; in quanto passata attraverso all'istrumento che il nostro spirito chiama " obbiettivo per eccellenza ". ... Attraverso la sua presunta documentarietà fotografica il cinema è oggi per noi l'irresistibile poeta dell'oceano, il nobile alleato di Joseph Conrad e di Jack London ... ».

E ancora: « Il genio del film non è fotografico, ma spirituale: esso mira ardito alla realtà dello spirito che è entro la realtà fenomenica, all'idea che è il centro vivo della cosa ... Nessuna arte aveva fatto una apologia così brillante dell'immanenza ».

Infine Alberto Consiglio in un volume apparso nel 1935, intitolato *Cinema arte e linguaggio*, pone il problema dell'autore del film, che per quanti sforzi faccia lo spettatore non riesce mai a raffigurarsi idealmente. « Se è uno —

osserva il Consiglio — quale è e come esplica la sua poesia? Se son molti, come si realizza la fusione? Ora non si può pensare per analogia alla collaborazione del musicista, del librettista, dei cantanti, del direttore d'orchestra nel melodramma, perché questo non è unità di arte pura che nella sola musica scritta ». Il che — tra parentesi — non è esatto perché le opere che vivono sono solo quelle che hanno un buon libretto, ma una risposta a questo problema la dà il regista Giorgio Guglielmo Pabst, il quale in uno scritto intitolato « Servitù e grandezza di Hollywood » dice: « Malgrado l'avvento del parlato, io resto convinto che al cinema il testo per se stesso è ben povera cosa. Quello che conta è l'immagine. Ecco perché continuo a sostenere che creatore del film sia molto più il regista che l'autore dello scenario o gli interpreti ».

Non diversamente la pensa il noto regista russo Ejzenštein, il quale sostiene l'inutilità della sceneggiatura, cui contrappone la cine-novella, che è per lui « la narrazione concitata quale può esser fatta da uno spettatore dopo la visione di film ». « Un soggetto cinematografico — egli dice — non è un lavoro teatrale. Il dramma ha un valore per sé stante, anche indipendentemente e al di fuori della sua rappresentazione scenica. Ci sono testi di opere drammatiche che hanno un valore addirittura eterno. Il soggetto cinematografico invece è soltanto lo stenogramma di un'esplosione emotiva che si attuerà successivamente per una serie di visioni plastiche. È la forma di legno che serve per qualche tempo a modellare lo stivale fintanto che il vero piede non venga a sostituirla ».

In verità se questo si può dire del film muto, non si può dire di quello parlato, in cui il dialogo ha un valore a sé e non si può improvvisare. Il film ideale sarebbe quello in cui l'autore del soggetto, il regista e l'attore si identificassero. È il caso dei film esemplari di Charlie Chaplin. Ma senza arrivare a questo estremo è da notare che i film più riusciti sono quelli in cui il regista è anche l'autore del soggetto. È il caso, per esemplificare, dei film di Pabst, di Duvivier e di René Clair.

Quanto all'attore infine, bisogna osservare che nel film non è solo un interprete, come nel teatro, ma la materia prima. Il che vuol dire che un film è talvolta quel che è, solo perché interpretato da quel dato attore.

Comunque se il parlato ha dato grande importanza al dialogo e alla sceneggiatura, bisogna tener presente che, a differenza del teatro, il film è cosa essenzialmente visiva, e tale resta anche se è parlato.

Tutto quello che in scena si può capire vedendo, non deve esser detto. E questo carattere di visività ha influito assai più di quanto non si creda sul dialogo e sulla tecnica del teatro moderno, in cui i particolari esteriori diventano essenziali.

Una prova inconfutabile di questa affermazione tanto per dare un esempio si può vedere nel dramma *Il lutto si addice ad Elettra* di 'O Neill, che è innegabilmente influenzato dal cinema.

D'altra parte il cinema ha assorbito e fatti suoi tutti gli elementi, non solo del teatro di prosa ma di quello di musica, perché la musica è diventata cosa di estrema importanza nello spettacolo cinematografico. Ora, senza stare a ripetere quanto abbiamo scritto su questo argomento in un volume intitolato « Il cinema e le arti », diremo solo che la funzione essenziale della musica nel

film è quella di costituire come il tessuto connettivo della proiezione, assumento specie nelle scene mute, la funzione dell'orchestra del dramma wagneriano, che è poi analoga a quella del coro nel dramma antico.

Quanto abbiamo detto e ricordato finora presuppone la possibilità di considerare un film come un'opera d'arte. Ma una opinione nettamente contraria è quella di Alexandre Arnoux, il quale scriveva nel '29: « Il cinema non è un'arte: il cinema non è un affare; il cinema è un mestiere. Si fabbrica un film come un paio di scarpe, come un tavolo, come un motore ». Le stesse cose le ha dette Pabst, riferendosi alla lavorazione standardizzata dei film americani. Se non che a questo si può rispondere, osservando che tante altre espressioni che si dicono artistiche: teatrali, letterarie, musicali o pittoriche, non sono che prodotti commerciali. Il pericolo di non essere che questo, è maggiore nel film per il suo carattere industriale. Ma il vero pericolo per il film è piuttosto nella ricchezza e nella molteplicità dei suoi mezzi di espressione. La quale molteplicità, aggiunta all'elemento prevalentemente meccanico, fa si che questi mezzi difficilmente si possano dominare e che il caso finisca col contare più che non si creda. Non senza ragione un noto regista italiano diceva che un film è come un terno al lotto.

Anche in fatto di arte oggi l'uomo non è più la misura dell'universo. D'altra parte è da osservare che se il limite determina la forza espressiva in ogni genere d'arte, l'estrema libertà costituisce la debolezza del film. In un film si può far vedere e far sentire qualsiasi cosa; la suggestione che è alla base di ogni forma d'arte, manca quasi totalmente. Lo spettatore non collabora con la fantasia assistendo alla proiezione, ma la subisce passivamente, come in uno stato di ipnosi, favorito dall'oscurità che lo isola dal mondo reale.

E così può accadere uscendo dalla proiezione di un film pieno di luci, di colori, di musiche e di paesaggi fantasmagorici, che venga la nostalgia dell'antico teatro di burattini.

S. A. LUCIANI

« Tre canzoni su Lenin »

Limiterò il mio tema a uno dei modi di combattere il formalismo e il naturalismo nel settore della poesia cinematografica, del documentario poetico.

In questo campo abbiamo davvero cominciato questa lotta soltanto alla fine del 1932, quando, preparando un film su Lenin, abbiamo deciso di rivolgerci ai documenti dell'arte popolare. Lo studio, la raccolta e l'incisione delle canzoni popolari sono durati per tutto il 1933, mentre si girava il film. I pochi documenti cinematografici conservati riguardo a Lenin sono stati combinati organicamente coi documenti dell'arte popolare. Questo è stato il principale anello della catena, che ci ha permesso di superare buona parte delle difficoltà e di evitare gli errori del formalismo. La fecondazione della poesia cinematografica coi documenti dell'arte popolare è stata ciò che ci ha consentito di presentare per il decimo anniversario della morte di Lenin un lavoro dedicato a un tema di tanta responsabilità. Tutto il film su Lenin si presenta

allo spettatore-ascoltatore nella luce delle immagini dell'arte popolare, delle canzoni popolari turaniche, usbeche e turcomanne.

Per il turcomanno e per l'usbeco emancipato, per la donna dell'Oriente Sovietico, liberata da un doppio e triplo servaggio, la figura di Lenin si dipinge come quella del gigante Lenin, dell'amato Ilič, del caro amico e del grande capo, di « Lenin che ha infuso in ciascuno di noi una goccia del suo sangue ».

Del successo di tale esperimento il professor Fjodorov-Davydov ha parlato da questa tribuna, all'inizio di questa conferenza, in modo un po' timido. Tuttavia la *Pravda*, che è l'organo centrale del nostro partito, dichiara esplicitamente: « Malgrado la grande difficoltà del soggetto, il tentativo è riuscito ... È un film davvero magnifico, di grande forza, che contagia lo spettatore-ascoltatore col suo profondo sentimento toccante ».

Ora sappiamo già che milioni di spettatori si sono espressi all'unanimità a favore della validità di questo esperimento. È un po' inopportuno e immodesto che proprio l'autore parli del successo e dei giudizi formulati. Devo farlo, però, per dare risalto a questa conclusione: *la fusione della forma col contenuto, che osserviamo nell'arte popolare, ha influito tanto fortemente sull'autore-regista di* Tre canzoni su Lenin, *che in una certa misura egli è riuscito ad ottenere in questo film tale unità della forma e del contenuto, affondando il film le sue radici nelle immagini create dall'arte delle masse popolari emancipate. Se si prescindesse dall'unità della forma e del contenuto, l'ampio, profondo e generale successo del film sarebbe inspiegabile.*

Ebbene, l'unità della forma e del contenuto è proprio la difficoltà incontrata non soltanto da noi, artisti del documentario poetico: è stata anche il compito inadempiuto degli altri cineasti e artisti.

Il legame coll'arte popolare ci aiuterà a continuare a batterci per l'unità della forma e del contenuto. In questa unità dialettica il ruolo decisivo spetta al contenuto. Distaccando da esso la forma, non otterremo semplicità e chiarezza nell'arte.

Nello stesso tempo il legame coll'arte popolare mi aiuterà a capire che non si tratta di diventare sdolcinati. Nessuno ce lo chiede. Non si tratta di rinunciare al linguaggio del cinema, di far diventare poeti cinematografici i poeti *tout court* e di trasformarli in quei « riccioluti sapientoni » e in quei « sapienti riccioloni » che Majakovskij scherniva.

L'unità della forma e del contenuto è una caratteristica delle migliori opere di Majakovskij.

C'è chi dice che Majakovskij non è chiaro, che Majakovskij non è popolare. A ciò si può rispondere con le parole usate da Lenin nel suo articolo sulla rivista *Svoboda*, pubblicato dalla *Pravda* il 21 gennaio 1936: « Lo scrittore popolare non è quello che si rivolge al lettore che non pensa, che non vuole e non sa pensare, ma, al contrario, è quello che presuppone nel lettore incolto il serio proposito di far lavorare la testa, che l'*aiuta* a svolgere questo serio e difficile lavoro e che lo *guida*, aiutandolo a fare i primi passi e *insegnandogli* a proseguire da solo ».

Alcuni fanno confusione fra il popolare e il popolaresco. Majakovskij è popolare, ma non triviale.

« Lo scrittore triviale », ha detto Lenin nello stesso articolo, « si rivolge

a un lettore che non pensa e non sa pensare, e invece di spingerlo verso i primi elementi della scienza seria, gli presenta " già pronte ", semplificate fino alla deformità e condite con battute e barzellette, tutte le conclusioni di un noto scienziato, sicché il lettore non ha neppure bisogno di masticare, ma deve soltanto ingollare questa pappetta ».

La semplicità e la chiarezza non devono essere una pappetta semiliquida, ma il frutto di una qualità molto alta.

Mi sembra che le conclusioni, cui siamo giunti in seguito al nostro primo esperimento ed alla nostra prima amicizia coll'arte popolare, presentino interesse non soltanto per chi lavora nel campo della cinematografia poetica, ma per tutti i cineasti sovietici. La semplicità e la chiarezza come frutto di una perizia molto elevata sono il compito comune di tutti gli artisti sovietici.

Noi faremo tutto il possibile per adempiere questo compito.

DZIGA VERTOV

Dal visivo alla musica

Sono due o tre, quest'anno, gli esteti che tornano sulle annose, o meglio secolari, ricerche di trasportare la musica in pittura e viceversa.

Nel 1925 anche io, con la collaborazione di S. A. Luciani, vagheggiai la espressione della analogia tra visivo e sonoro in un *Manifesto* sulle *Versioni plastiche musicali* pubblicato in *Comoedia* (1 giugno). La storia di queste ricerche, dal Seicento ai nostri giorni, la accennerò sinteticamente altrove: ora vi parlerò di quel vecchio progetto tentato dal Teatro degli Indipendenti nel 1926.

Un genere asservito alla musica, perché da essa esclusivamente motivato, è quello delle « esteriorizzazioni visive della musica », progettato sulla base di un vecchio mezzo tecnico, in uso al « varietà », rinnovato e condotto a sensi di arte.

Queste piccole ricerche e applicazioni pososno rappresentare una risorsa pratica autorevole, nella tecnica scenica.

« Se noi avessimo una " fantastica " — scriveva Novalis — come abbiamo una logica, allora l'arte di inventare sarebbe trovata, alla fantastica apparterrebbe anche l'estetica, come la dottrina dell'intelletto appartiene alla logica ».

La rinnovazione dei vecchi mezzi, cioè la loro utilizzazione aggiornata, dovrebbe esesre la maggior cura nostra. I vecchi mezzi furono già delle scoperte; e non si possono tanto facilmente fare in teatro delle scoperte radicalmente nuove.

Il nostro contributo non è e non può essere altro che quello del perfezionamento dei mezzi per soluzione dei criteri che traggan profitto dalle possibilità tecniche più adatte, ispirandosi alle più raffinate esigenze della sensibilità dello spettatore.

Ognuna di queste applicazioni, rinnovata, non può quindi avere l'aria della scoperta; né, tanto meno, dell'innovazione di una cosa vecchia. Noi sappiamo che conviene favorire il rinvigorimento di ogni elemento tecnico

teatrale e la sua « portata al punto nuovo ». Compito nostro è lo studio; per questo scopo la supposizione di inventare di sana pianta un mezzo nuovo che non trovi precedenti neanche di origine, può esser solo pretesa dell'ignoranza.

Suddividendo le illusioni in tre categorie: quella fantastica, architettonica favoleggiante, dello scenografismo barocco; quella naturalista o verista del « trompe d'oeil » ottocentesco, e quella decisamente astratta espressionistica, liberamente plastica — la presente ipotesi di versioni plastiche musicali rientra nella prima e può rientrare, si capisce, anche nella terza.

Nella seconda rientra, per via dell'applicazione della lanterna magica col più vecchio e disgustoso varietà, che dava le sirene in calza maglia a scopo erotico. Ma s'è visto presto come sia ingenuo. Una delle ragioni del ridicolo di tal genere nel varietà, era la discordanza tra la musica, arte astratta, e il verismo dei quadri plastici nell'odioso genere di scenografia. Questi, anche quando erano fantastici, tenevano ad esser veristi nel particolare degli oggetti di dettaglio componenti l'insieme immaginario.

Noi siamo favorevoli alla libertà di tutti i propositi e criteri (sempre pensando che ciò che vale è infine la realizzazione), ma siccome è tanto nobile l'opera, quanto l'idea che l'ha creata, ricorderemo gli studi di S. A. Luciani, il chiaro autore della « Rinascita del Melodramma ». Egli, riferendosi, con me, alla danza premeditatamente subordinata alla musica, vale a dire a quella danza che vuol essere proprio una traduzione plastica della musica e neanche un'arte ad essa parallela e contemporanea, riferisce di alcune ipotesi di spettacolo, che io ho ideato con l'ausilio suo e del maestro Franco Casavola. Osservava Luciani come per molto tempo si sia creduto che solo la musica uniformemente ritmica fosse atta ad essere danzata: ma una ventina di anni or sono Isadora Duncan provava praticamente come la musica dei grandi sinfonisti, da Mozart a Wagner, è più che mai ricca di ritmi e suscitatrice di gesti. Ella per prima — e in questo il suo merito incontestabile — ha osato danzare sulle composizioni dei grandi maestri, superando il pregiudizio che ciò fosse una profanazione. Solo conviene osservare che non tutte le composizioni si prestano ad essere danzate. Nella stessa maniera che la musicalità delle liriche più alte è così spirituale che è distrutta dalla stessa recitazione, il lirismo di certe musiche è così interiore che è sciupato dalla esteriorizzazione della danza più aerea.

Un'altra osservazione conviene intanto fare. Oltre il ritmo che determina i movimenti del corpo e la melodia che determina il gesto espressivo, vi è nella musica un terzo elemento, quello armonico, il quale ha la virtù di evocare nell'ascoltatore delle visioni.

Esiste una profonda analogia fra il mondo dei suoni e quello delle forme e dei colori. La terminologia corrente, che determina i suoi gravi e acuti indifferentemente alti o bassi, scuri o chiari, dando insomma loro delle caratteristiche cromatiche o spaziali, è la conferma di questa analogia. Ora lo sviluppo dell'elemento armonico nella musica moderna ha portato in quest'arte essenzialmente lirica e soggettiva, un fatto nuovo: la rappresentazione del paesaggio, considerato non tanto come stato d'animo quanto come cosa obiettiva.

In tutta la musica romantica, particolarmente in quella di Schumann, è visibile questo fenomeno.

I suoi pezzi per pianoforte portano per la maggior parte dei titoli pittoreschi e suggestivi, che cercano di dare una direzione determinata all'attenzione dell'ascoltatore. Ma è sopratutto nella musica modernissima che l'elemento armonico e coloristico si accentua. I preludi di Claudio Debussy, che, dopo quelli di Chopin, sono forse i più rappresentativi della letteratura pianistica, sono infatti evocatori di paesaggi e di immagini pittoriche. E in ciascuno di essi il titolo appare alla fine del pezzo come una sintesi visiva degli elementi fonici.

Dato questo potere suggestivo della musica moderna in genere, era naturale si cercasse di realizzare scenicamente le visioni evocate dalle composizioni più note e che per questa realizzazione si ricorresse alla proiezione cinematografica.

È quello che ha progettato di fare recentemente Andrea Obey, l'autore della « Sorridente signora Boutet », appunto per uno dei preludi di Claudio Debussy: *La chathedrale engloutie.*

* * *

Nella *Chathedrale engloutie*, Debussy ha voluto esprimere musicalmente la leggenda della città d'Ys, inghiottita dal mare; la fluidità delle armonie e la profondità delle sonorità ci dànno la suggestione di un abisso oceanico, in cui dorme un tempio. Ora ecco che Andrea Obey ha seppellito sotto il mare una città peccatrice e la sua cattedrale dove i morti vengono a pregare per il loro perdono. Le prime quattro battute di preludio gli servono per sovrapporre per due volte dei piloni fluidi, vertiginosi, di cui si perde la sommità. Si vedono sprofondare questi piloni nella profondità sottomarina.

Le due battute seguenti sono tradotte da un raggio di luce che scopre immateriali i cori, gli stalli e l'altare, inondati da una misteriosa luminosità. « Una strana aurora si leva su questo santuario e lo idealizza senza precisarlo ». Una corona traslucida di meduse si accende dolcemente intorno all'altare, come i ceri si accendono prima della messa. Al momento in cui il ritmo si gonfia, si sente salire sullo scermo « un vasto clamore di folla e di mare ... su di un pavimento color chiaro di luna; dalle cappe nere pesci spauriti sfilano come guizzi di luce nelle acque cupe ... ».

Le due battute seguenti ci fanno vedere dei penitenti che invadono la chiesa con un fervore mistico. « Essi cantano tutti, con gli occhi chiusi; la bocca aperta nelle loro facce di avorio ». Poi è la messa prodigiosa. Un senso di forza di vastità di serenità e disperazione. Questo pensiero è concentrato sul suonatore di organo, magro, insinuante, con i capelli lunghi neri. Egli suona con gli occhi chiusi, con una passione che curva sui loro inginocchiatoi i peccatori, che schiaccia l'angoscia dei peccati innumerevoli ...

« L'organo li piega e li raddrizza come fa vento d'uragano su un campo di grano ... ». In dodici battute tutto questo quadro è chiaramente riassunto per tocchi lontani e fuggevoli che le « dissolvenze » renderanno più pieghevoli e persuasivi.

L'organo si calma, si fa un poco di serenità. Ad un tratto appare sul pulpito un prete implacabile. Egli è grande, duro, come una figura di pietra

sotto un cappuccio ornato di ermellino. È l'inquisitore di Paolo Laurens. Egli vaticina sopra l'innumerevole folla dei penitenti, poi, come le modulazioni lo esigono, egli si addolcisce sino a benedire. Un breve silenzio misterioso. La messa d'espiazione termina. L'officiante all'altare apre le braccia e congeda i fedeli. Sprofondamento lento dei morti e della cattedrale sotto le pieghe gravi del mare onnipotente ...

« Sonorità visuali smorzate ». Due battute ci mostrano i due piloni immateriali che spariscono a loro volta, e sotto le ultime quattro battute così grevi e misteriose « è il mare infinito che innalza un picco che i flutti coprono e scoprono, un picco teso come una preghiera supplichevole verso il cielo nuvoloso ».

* * *

Che i melomani, dice Vuillermoz, parlando di questa trasposizione, non gridino al sacrilegio. Si ammette perfettamente che un coreografo si impadronisca di un pezzo sinfonico e ne desuma una trasposizione plastica spesso arbitraria. La trasposizione sullo schermo è infinitamente più sottile ed artistica.

Questo è vero teoricamente; senonché il critico del *Temps* dimentica una cosa non trascurabile: che nella realizzazione cinematografica l'elemento visivo per il suo dinamismo caratteristico diventa preponderante e assorbente e non si limita ad integrare la musica che dovrebbe restare sempre, come accade a teatro, l'elemento essenziale dello spettacolo. In altre parole, quando, come accade nelle proiezioni di un film, i centri visivi sono eccitati in sommo grado, la visione assorbe tutta l'attenzione dello spettatore e non si ascolta più che la musica. È questa la ragione per cui in cinematografia la musica ha una funzione secondaria, quella di colmare il vuoto che crea la proiezione silenziosa e lo spettatore e di scandire con un ritmo uniforme la successione dei gruppi di scena.

Ma c'è da fare intanto un'osservazione più importante ancora; vi sono dei momenti, spesso, nella stessa composizione, nei quali prevale l'elemento cromatico o impressionistico evocatore di visioni; altri in cui prevale quello riritmico e passionale, suscitatore del gesto espressivo della danza. Ora nella rappresentazione cinematografica non vi è nulla di più grottesco della riproduzione dei gesti della danza non suscitati immediatamente dal ritmo. Bisognerebbe, per essere aderenti al ritmo, allo spirito della musica, potersi valere della rappresentazione plastica e di quella pittorica alternativamente. È ciò che io ho pensato di fare con Franco Casavola componendo, su musiche note ed inedite, delle « versioni » scenico-plastiche,. vade a dire delle rappresentazioni mimiche e pittoriche insieme.

Per realizzare queste versioni ho pensato di proiettare su di un fondale neutro, per mezzo di lastre colorate, delle espressioni pittoriche espressamente eseguite, il cui valore estetico non sia troppo inferiore a quello della musica da illustrare. Questa maniera di proiezione ha il vantaggio su quella cinematografica di essere cromatica e nello stesso tempo di permettere facilmente, come sullo schermo, la successione seguente o immediata per dissolvenza di scene differenti. Tali proiezioni, e in questo l'originalità del tentativo, possono scomparire a piacimento, unendosi o cedendo il campo all'elemento

plastico, ossia alla danza. In tal modo tutti gli elementi visivi, dal corpo umano all'architettura, dal paesaggio alle impressioni puramente cromatiche possono concorrere ad integrare a vicenda e discretamente la musica, senza soffocarla e pure aderendo a tutte le sue sfumature.

Abbiamo citato l'interpretazione di Andrea Obey della *Chathedrale engloutie* di Debussy. È il caso ora di vedere la interpretazione nostra di questo pezzo.

* * *

La prima parte con la sua successione ascendente di accordi spaziati, dilatantisi come cerchi sull'acqua, evoca la visione di una distesa marina a perdita di vista. Dei rintocchi di campana nel basso e dei canti lontani dànno intanto alla immaginazione una direzione mistica.

Nei giorni di calma, dice Rénan parlando di questa leggenda, si sente salire dall'abisso il suono delle sue campane che modula l'inno del giorno. E la nostra immaginazione ci porta nel fondo delle acque. Un fluttare di bassi dà intanto la sensazione di sprofondamento nell'elemento liquido. Appare nella luce torbida e verdastra delle acque la massa scura della cattedrale, che si avvicina e si precisa sempre più col suo portale spalancato. I rintocchi delle campane si fanno sempre più insistenti, finché si fondono con un corale ampio e solenne, che ci porta nell'interno della cattedrale, prima buio, poi costellato di ceri luminosi che si riflettono raggiando nelle canne dell'organo. Il corale si distende in tutta la sua magnificenza, ma quando il suono dell'organo è cessato e la chiesa è ripiombata nell'oscurità, ecco che dall'ombra si leva una figura femminile ammantata di nero, il cui volto spettrale ha una espressione di dolore sovrumano. Nella musica è una voce che si leva nel silenzio, ansimando; la figura misteriosa che invoca e si dibatte disperatamente e poi ricade annientata. Silenzio. Il corale si riode come sommerso in un fluttuare dei bassi. La chiesa si allontana nella profondità verdastra dell'acqua. L'acqua si rischiara sempre più, finché non riappare come all'inizio la luminosa vastità del mare.

Questa interpretazione può essere discutibile, ma ad alcuni sembra molto più aderente alla musica di quella di A. Obey e più discreta, limitandosi a dare un valore plastico solo ad un episodio della composizione. Comunque dobbiamo segnalare questo nuovo tentativo, fondato sulla più squisita sensibilità pittorica e musicale, e attendere col più vivo interesse la sua realizzazione.

Anton Giulio Bragaglia

Testimonianze

Musica da film

(commentando una frase di Ildebrando Pizzetti)

Una sera mi trovavo a casa del M° Ildebrando Pizzetti, nel suo caldo studio di Via Panama, ed egli, ad un certo punto, bruscamente, mi disse:

— Appena compresi che la musica da film era una vera *vergogna* decisi di non scriverne più.

Proprio una vergogna? Non direi. Dipende naturalmente da chi la scrive.

Si tratta, è vero, di un mondo musicale inferiore, questo è indubbio, lontano dall'*assoluto*, anzi, per sua natura impuro e subordinato perché condizionato da necessità di adeguamento, di funzionalità, di comunicazione *diretta* (il film viene visto una volta sola e deve arrivare a tutti), necessità quindi che tendono a limitare, se non a soffocare, le doti inventive del musicista. Però non bisogna dimenticare che ci furono compositori, da Prokofiev ad Honneger, da Malipiero a Petrassi, e lui Pizzetti tra gli altri, i quali, pur sottomettendosi ma non soggiacendo ai vincoli della scena, riuscirono a salvare non soltanto il decoro e la dignità dell'arte dei suoni, ma addirittura la loro propria personalità.

E del resto un compromesso tra la musica pura e l'espressione dei sentimenti umani non c'è già, sia pure in una zona più elevata, nel Teatro d'opera?

Il canto, nell'opera, è quello che mostra la faccia, quello che si espone, ma i veri sentimenti, i caratteri, l'urto delle passioni, vengono espressi dal lavorìo sonoro, spesso oscuro e misconosciuto, che si svolge nel « golfo mistico » dell'orchestra.

Nell'opera però il peso dei due termini è esattamente invertito. Dominatrice incontrastata è la musica, che assorbe, trasforma, trasfigura tutto, compresa la parola. Nel film invece tutto emana dalla parola, e dal resto naturalmente, gesti, atteggiamenti, eccetera. Ma la musica è un semplice complemento, un *se mai*, talvolta un *di più*.

Ed il pericolo è qua. Se il musicista da film non ha l'esatta coscienza della propria funzione relativamente a tale ferrea proporzione, finisce per non mantenersi nella giusta posizione (d'inferiorità, si capisce!) stabilita dall'*ordine interno* dell'estetica cinematografica: o sovraccarica le tinte, invol-

garendole, o si adagia nella banalità del sottofondo, degradando la propria missione.

Io credo che le conquiste dell'odierna musica di commento siano proficue anche in questo senso. Ossia: riducendo gli organici a pochi strumenti, o ad uno talvolta, per caratterizzare specificatamente i personaggi o gli stati d'animo, abolendo i sottofondi inutili e facendo fiorire invece la musica nei momenti di raccordo, il compositore viene naturalmente a trovarsi indirizzato a quel « modus in rebus » (che è poi un fatto di equilibrio e di costume, un *saper stare al proprio posto*) che fino a poco fa era assai raro riscontrare.

Chi poi sappia operare bene entro questi termini è probabile sappia dar prova anche di proprietà e di *buon gusto*, ciò che, direi, è la maggior qualità che un musicista « serio » possa dimostrare in una musica nata semplicemente per associarsi dinamicamente con immagini, in altre parole per commentare.

LUCIANO CHAILLY

La musica nel film

Che cosa chiede alla musica la maggior parte dei nostri registi?

Prima di tutto, di chiudere i « buchi » sonori, sia che taluna scena sia giudicata troppo silenziosa, sia che il regista non abbia saputo trovare nella realtà un suono veritiero plausibile — specialmente e soprattutto se esso non è suggerito dall'immagine. Noi non insisteremo su questa concezione elementare.

Più generalmente, si chiede alla musica di « commentare l'azione ».

La scena è tragica? Qualche accento di corno o di trombone servono ad accentuare la crudezza dell'immagine. La scena è sentimentale? L'a solo del violino renderà, c'è da credere, più persuasiva la dichiarazione d'amore del giovane primo amoroso.

I difensori di questa « estetica » non si accorgono che non fanno altro che trasportare nel cinema la vecchia tradizione musicale del melodramma? Ma essi non tengono conto che, da un semplice punto di vista acustico, la sovrapposizione della musica ad una voce o ad un suono, rischia di distruggere il valore emotivo dell'una e la forza di autenticità dell'altro. In un film, d'altra parte ammirevole, *La pattuglia sperduta*, il regista fu senza dubbio spaventato dal silenzio — quello del deserto — nel quasi si svolgevà il suo soggetto (e tuttavia, di qual valore drammatico avrebbe potuto essere questo silenzio!). Egli ci infligge allora, senza accordarci un istante di respiro, una partitura musicale, la cui persistenza rischia di continuo di distruggere, a causa della sua inutile gratuità, la pungente realtà delle immagini.

Se la musica non commenta il dramma, le si chiede di sottolineare gli incidenti materiali, ricorrendo questa volta al sincronismo caro al film musicale. Accordo accentuando la chiusura di una porta, non accompagnato dal ritmo della marcia, ecc.

Nel film *La spia*, dove questa tecnica è portata al suo più alto grado di perfezione, è la musica che è incaricata di imitare il suono delle monete che

cadono sul suolo ed anche — per mezzo di un malizioso piccolo arpeggio — il gocciolare di un bicchiere di birra nella bocca di un bevitore. Al di fuori della sua puerilità, un tale procedimento dà prova di una sconoscenza totale dell'essenza stessa della musica.

Questa si svolge in una maniera « continua », secondo un ritmo organizzato nei tempi. Costringendola a seguire servilmente alcuni fatti o gesti che, essi, sono « discontinui », non obbedendo ad un ritmo definito, ma a delle reazioni psicologiche o fisiologiche, si distrugge in essa quello per il quale essa è musica, per ridurla al suo elemento primo inorganico, il suono.

Non c'è dunque posto per essa nel film?

Nello stesso modo con cui il romanziere interrompe talvolta la narrazione del dramma manifestando le sue vedute personali, dialettiche o liriche, delle reazioni interiori dei suoi personaggi, alla stessa maniera il regista sfugge talvolta alla stretta riproduzione della realtà, per aggiungere alla sua opera quegli elementi documentari o poetici, che dànno ad un film il suo tono inimitabile: descrizione, passaggio da un punto ad un altro, dello spazio o del tempo, sogni, figurazione immaginaria dei pensieri di quel personaggio, ecc. Qui la musica ha una sua parola da dire: la sua presenza stessa avverte lo spettatore che lo stile del film cambia momentaneamente per delle ragioni drammatiche. Tutta la sua potenza di suggestione si accentua, prolunga l'impressione di turbamento, di rottura con la verità fotografica che cerca il regista.

Se si ammettono i punti di vista sopra menzionati, ci si accorge che soltanto qui si pongono i veri problemi tecnici sollevati dalla apparizione della musica nel film.

La rottura dell'equilibrio sensoriale che essa produce nello spettatore, deve essere accuratamente prevista e preparata dal regista, sia, in un momento specialmente drammatico, che egli utilizzi lo « choc » di una intrusione brutale (un « fortissimo » di orchestra trascinato su un grido, per esempio), sia che egli faccia entrare insidiosamente il suono musicale attraverso il trucco del suono non musicale: dei violini nell'acuto sostituendosi insensibilmente al sibilo del vento, ecc. Si vede che esistono mille ed una soluzioni possibili ad un problema che non si pone mai negli stessi termini. E si immagina facilmente quale potente mezzo sia la musica tra le mani di un regista, per realizzare concatenazioni che, senza il suo soccorso, sarebbero talvolta di una brutalità lifficilmente sopportabile.

Le idee correnti sulla musica di film che abbiamo più sopra espresse — commento, sincronismo — hanno condotto i compositori specializzati a considerarla senz'altro come drammatica ed espressiva nella sua essenza. E si è visto nascere una specie di linguaggio musico-cinematografico unendo le meno raccomandabili prescrizioni wagneriane (non dimentichiamo il formidabile predominio dell'elemento germanico, soprattutto in America, nell'associazione dei compositori di film) alle soavità pseudo-debussyiane senza accennare a qualche apporto più recente. Temibile pathos, grazie al quale un certo numero di musicisti vuol provare che, se si chiede loro di apprestare un « couplet » destinato a fare il giro del mondo, essi sono ugualmente capaci di esprimere in otto maniere ed a forza di ottoni tutte le passioni umane.

Richiamiamo i musicisti ad un po' più di umiltà. Noi non veniamo al

cinema per ascoltare della musica. Noi chiediamo a questa di approfondire in noi una impressione visuale. Non gli chiediamo di spiegarci delle immagini, ma di aggiungere ad esse una risonanza di natura specificamente diversa. Non gli chiediamo di essere « espressiva » e di aggiungere il suo sentimento a quello dei personaggi o del regista, ma di essere « decorativa » e di aggiungere il proprio arabesco a quello che ci propone lo schermo. Che essa si sbarazzi, infine, di tutti i suoi elementi soggettivi, che ci renda infine fisicamente sensibile il ritmo interno dell'immagine senza per questo sforzarsi di tradurne il contenuto sentimentale, drammatico o poetico.

MAURICE JAUBERT

Problemi estetici della musica per film

Non si possono avvicinare questi due termini — musica e cinema — senza pensare a S. A. Luciani, che dell'una e dell'altro era conoscitore profondo. Lo ricordo nel nostro ultimo incontro — era l'ottobre 1950 — nella sua abitazione, vicino a Piazza del Popolo, dove, come altre volte, avevamo parlato del « teatro alla moda », cioè dell'opera del settecento secondo l'arguto trattato di Benedetto Marcello, e del « cinema alla moda »: un libro che era da fare, diceva, e dove le due forme di spettacolo avrebbero mostrato una profonda somiglianza, almeno esteriore. E ricordo anche l'effetto che mi fece la consegna, imprevista, di un fascio di vecchi giornali, di libretti, di un soggetto per film dedicato a Vivaldi, di una copia dell'*Antiteatro* e de *Il cinema e le arti*, che erano tutti cimeli di una lotta combattuta per la cultura, fosse musicale, fosse cinematografica.

Sentiva appena le mie risposte, guardava con difficoltà, avvicinandoli moltissimo agli occhi, i titoli degli articoli e le copertine. Portai via quelle poche carte imbarazzato, in grande disagio, come se avessi approfittato della sua benevolenza. Dopo alcuni giorni appresi che era morto in Puglia, dove aveva fatto ritorno. E trovai logico, per quanto doloroso, che fosse scomparso così d'improvviso un uomo che era vissuto per la musica, che aveva capito molte cose del cinema, e che ora quasi non *sentiva* e non *vedeva* più.

Il pensiero di S. A. Luciani sul rapporto tra musica e cinema era molto semplice. Lo spettacolo silenzioso alla lunga stanca, diceva. Ricordavo queste parole all'« Ambigu », mentre Marcel Marceau presentava in una sola serata *Il giardino pubblico* e *Le età*, *Bip*, *I matadores* e *Il Piccolo circo*, e convenivo che, nonostante la grande bravura del mimo francese, Luciani non aveva del tutto torto: ed anche Marceau, del resto, gli dava ragione, inserendo la musica non soltanto nei brevi intervalli, ma anche nel corpo dei due maggiori mimodrammi, con le trombe della corrida e le marcette da circo. Lo spettacolo silenzioso alla lunga stanca. Ecco perché — aggiungeva — anche col film muto si è sempre sentito il bisogno di fare della musica, magari con le improvvisazioni di un pianista. Ed ecco perché « la musica nel cinema è necessaria ».

Uno dei difetti di molta musica è la divagazione. Nel cinema, invece, « essa deve essere breve e essenziale, ma anche gradevole e accessibile ».

Il paragone tra cinema di oggi ed opera del settecento lo convinceva, e divertiva, particolarmente. « Senza dubbio il cinema occupa nella vita contemporanea un posto anologo a quello del teatro d'opera in tutto il settecento e nella prima metà dell'ottoecnto. È lo spettacolo popolare per eccellenza e che interessa in ogni senso della parola il maggior numero di persone. La produzione pletorica dei film che appaiono sugli schermi e poi scompaiono, si può solo paragonare a quella delle opere in musica del settecento. E il fanatismo che suscitano le dive dello schermo è paragonabile solo a quello che suscitavano in altri tempi i virtuosi del canto e di danza ». « Non sono mancati per l'opera in musica, accanto agli apologeti, gli avversari irriducibili, e accanto agli scritti teorici satire come l'opera buffa " Prima la musica poi le parole " di Casti e come " Teatro alla moda "; in modo analogo sul cinema sono stati scritti numerosi trattati. In un romanzo inglese è la storia di una commedia, acquistata da una casa cinematografica per il titolo suggestivo, alla quale dopo innumerevoli trasformazioni che la rendono irriconoscibile si finisce per cambiare lo stesso titolo che aveva determinato l'acquisto. E nel romanzo di Paul Morand "France la douce " si descrivono le inverosimili peripezie della lavorazione di un film. Così sulla falsariga del " Teatro alla moda ", si potrebbe benissimo comporre un trattato intitolato " Il cinema alla moda ". Anche perché l'analogia fra il teatro d'opera e il cinema è particolarmente nella musica ». Il compositore cinematografico non si trova, in verità, rispetto al regista, arbitro assoluto dello spettacolo, in una situazione analoga a quella del compositore d'opere del settecento rispetto ai cantanti. Anzi la sua situazione è peggiore, perché il più delle volte il regista non ha nessuna sensibilità musicale e crede che si possa « tagliare » come si tagliano i fotogrammi. Ma se il regista è esperto di musica ed ha sensibilità musicale, è lui che deve dettar legge al musicista. L'esempio citato dal Luciani è quello di *Acciaio*, dove regista era Walter Ruttmann e musicista G. F. Malipiero. Ma, assicura il Luciani, era sempre il primo ad aver ragione ed imporre il suo punto di vista.

Tornando alle analogie tra compositore di film e quello di opere, sono da ricordare la necessità di scrivere la musica frettolosamente, in quindici giorni magari, e le eventualità di improvvisi mutamenti, imposti da circostanze esteriori. Così la musica non è più arte pura, bensì applicata; e il musicista diventa quasi artigiano. Ma non è detto, conclude Luciani, che tutte queste circostanze siano sempre dannose, e che non finiscano per giovare alla musica. La fretta può essere uno stimolo. Il *Barbiere di Siviglia* è stato scritto in quindici giorni. E tutte le opere di un musicista come Mozart sono state scritte rapidamente. I limiti e le restrizioni non hanno mai nociuto alle arti in genere.

Il paragone che Luciani faceva tra opera settecentesca e film aveva fondamenti ineccepibili, anche se nell'opera era il compositore a dominare il libretto, mentre nel film è il regista che domina, o ritiene di poter dominare, la musica: il regista che, lo si voglia o no, è l'assoluto padrone — lo ha riconosciuto anche Pizzetti — del tempo e dello spazio cinematografico. Arte da vedere, questa, arte da sentire, quella (Pizzetti); posta comunque la musica, al servizio del film, a meno che non sia ammesso volontariamente, nella con-

cezione del film, di dover servire la musica. Si è dato l'uno e l'altro caso, ma che la musica non sia « padrona », nel film, è più frequente a verificarsi.

Il regista si sottomette alla musica soltanto se ha in mente di servirsene come un coreografo. Ecco i casi dei lungometraggi a disegni animati di Walt Disney, dove, poniamo in *Fantasia* o in *Musica maestro* (*Make Mine Music*), il disegno si sviluppa sulla « guida » stessa della partitura musicale. Ecco il cortometraggio di Francesco Pasinetti *Tre tempi veneziani*, dove il visivo si accompagna alle « variazioni » di Malipiero. Ed ecco anche dei brani chiusi, in genere accompagnati ad una lunga sequenza (scena sentimentale, cavalcata, battaglia) che possono essere eseguiti da un'orchestra, al di fuori della proiezione di un film: una « suite » di Prokoviev da *Aleksander Nevskij*; la « Pestilenza » e la « Marcia » di Arthus Bliss da *Things to Come* di William Cameron Menzies; le « danze » di Vaclav Trojan in *Principe Bajaja* di Jiří Trnka; la « ballata selvaggia » di Dimitri Tiomkin nell'omonimo film di Hugo Fregonese (*Blowing Wild*) e la canzone di *Sfida all'O.K. Corral* (diretto da John Sturges) dello stesso Tiomkin.

In questi brani « chiusi » il musicista è ancora libero nella sua creazione, anche se deve prendere i tempi delle scene montate dal regista, ed adattarsi a quelle misure ed a quel visivo, che non ha potere di modificare. Ma la regola rimane che il « padrone » è il creatore delle immagini dei film, sia illuminato o no, detestato o tollerato, subìto o riconosciuto detentore di ogni potere.

Questa sudditanza, che alcuni non accettano, è stata oggetto di molte lamentele da parte dei musicisti, che hanno reclamato dai registi una maggiore comprensione. Strawinsky e Honegger, Malipiero e Petrassi, sono andati a volte anche più in là, negando persino — almeno in determinate circostanze — un problema estetico della musica per film. Ma ve ne sono anche molti altri che si sono armoniosamente adattati alle esigenze della creazione cinematografica (che rimane opera di collaborazione anche quando il regista, come Charlie Chaplin, riesce a fare molte cose insieme: soggetto, sceneggiatura, regìa, interpretazione, e persino musica); e Georges Auric (dall'ormai remoto *A nous la liberté* a *Lola Montes*, *Gervaise*, *Bonjour tristesse*, *Celui qui doit mourir*), Georges Van Parys (*Il silenzio è d'oro*, *Diario del maggiore Thompson*), Roman Vlad (*Bellezza del diavolo*, *Una vita*), Francesco A. Lavagnino (*Continente perduto*, *Impero del sole*), per fare soltanto alcuni nomi tra quelli che appaiono più frequentemente nei titoli di testa di pellicole di produzione europea ben conosciute e recenti, hanno dato non poche dimostrazioni di quel che può valere, fermi restando i suoi limiti, la musica cinematografica.

Riteniamo che i compositori ricordati hanno potuto dare ottime partiture per film perché, in primo luogo, hanno cercato di capire cos'era il cinema, e quindi hanno preso parte a questa « opera di collaborazione » con umiltà e curiosità. Dalla loro umiltà e curiosità è nata la conoscenza del mezzo (che è anche conoscenza dei limiti che impone la colonna sonora); dalla conoscenza la capacità di operare accettando di servire lui, il cinema, senza rinnegare se stessi. È nel caso contrario, di superbia e intolleranza, quando non anche di ottusità, che il connubio tra cinema e musica è risultato impossibile.

« Richiamiamo i musicisti — ha detto uno dei maggiori compositori cinematografici francesi, Maurice Jaubert (cui si debbono molti capolavori della scuola realista francese: *Zéro de conduite*, *Quatorze Juillet*, *Atalante e Dernier*

Milliardaire, Carnet de Bal e *Quai de brumes, Hôtel du Nord* e *Le jour se lève)* — richiamiamoli a un po' più d'umiltà. La gente non va al cinema per ascoltare della musica. Le chiede di approfondire una impressione visiva. Non le chiede di " spiegare " le immagini, ma di aggiunger loro una risonanza di natura specificamente dissimile. Non le chiede di esser « espressiva » e di aggiungere il suo sentimento a quello dei personaggi o del regista, ma di essere " decorativa " e di unire il proprio arabesco a quello proposto dallo schermo. Che essa si sbarazzi di tutti i suoi elementi soggettivi, che ci renda fisicamente sensibile il ritmo interno della immagine senza per questo sforzarsi di tradurre il contenuto sentimentale, drammatico o poetico ».

Ma di umiltà e comprensione deve dare prova anche il regista. Non si tagliano, è vero, le note come i fotogrammi, non si fa appello alla musica, con suprema incoscienza (come se ne lagnava anche Enzo Masetti nella succosa pubblicazione antologica sulla musica e il cinema [1950] che insieme curammo, edita dalla Mostra del Cinema di Venezia) soltanto per salvare un'opera già condannata al tavolo di montaggio. È quanto devono capire i registi, molti di quei registi di oggi che, ove si tratti di modificare e umiliare un apporto colaborativo al film che dirigono — il quale non è destinato in questo caso, sia per certo, a diventare opera valida —, non fanno differenze tra l'uno o l'altro collaboratore, creativo o no, dimostrando così la loro incompletezza artistica e direttiva, la loro predestinazione al fallimento. Ma non è certo in base a queste esperienze che si può impostare il problema estetico della musica cinematografica.

Il connubio tra musica e cinema, per concludere, è possibile ed ha limiti che non è facile varcare: avverrà meglio se compositore e musicista saranno comprensivi delle reciproche esigenze, se sapranno mettersi nei panni un po' l'uno del regista, un po' l'altro del compositore. Da questa comprensione è già nata spesso, e può nascere ancora, buona musica per film, anche se per ora ciò costituisce (e non è neppure del tutto vero) l'eccezione e non la regola.

Per l'avvenire, ha scritto uno dei nostri migliori compositori, Roman Vlad, un miglioramento è possibile. Sarà quando esisteranno i registi-musicisti (riprendiamo l'esempio di Chaplin per *Luci della ribalta*), meglio, quando il musicista sarà lo stesso artefice del film. « Io credo che un miglioramento sostanziale delle condizioni nelle quali un compositore viene chiamato a dare il suo contributo al cinema sia possibile soltanto qualora il musicista da artigiano diventi in un certo senso artefice, cioè il film sia in funzione della musica. Con questo non intendo riferirmi al tradizionale film musicale, ma ad un genere del tutto nuovo che nulla abbia in comune con quelli che si partono da musiche preesistenti, celebri e perlopiù sfruttatissime, né tanto meno intendo alludere al film rivista, ma parlo invece di un nuovo tipo di lavoro cinematografico-musicale, il cui autore principale sia il musicista, e nel quale dunque il rapporto di lavoro tra lui, gli sceneggiatori e il regista, si configuri press'a poco sul tipo di quello che intercorre tra il creatore di un'opera di musica e il suo librettista. Sceneggiatori e registi dovrebbero in sostanza adeguarsi alle esigenze e alla visione del compositore, il quale, dal canto suo, dovrebbe concepire la nuova musica in funzione dei mezzi che offrono i procedimenti della tecnica cinematografica e le sue particolari caratteristiche, in maniera che il " commento visivo " all'azione musicale, pur pla-

smandosi in stretta aderenza alla trama sonora, possa essere condotto secondo le specifiche leggi dinamiche del cinema ».

Avremo in avvenire casi del genere, come ne ha già avuti il balletto divenuto in *Scarpette rosse*, in alcuni « shorts » di Jean Benoit-Lévy, e nel *Trittico d'amore* di Gene Kelly, vero e proprio balletto cinematografico? Non è da escludere, sol che riandiamo nel passato ad un progetto anticipatore di Alban Berg, che aveva ideato una *Lulù* cinematografica, o se vedremo realizzato il progetto che Šostakovič ha preannunziato: una cineopera dove musica e canto non abbiano più come sfondo la scena del teatro, ma quella mobile e dinamica del cinema. È un proposito che mostra come la strada dei rapporti tra musica e cinema, iniziati nel 1913 da Humperdinck pel *Miracolo* di Max Reinhardt e da Pizzetti per *Cabiria* (ricordiamo la « Sinfonia del fuoco ») resti tuttora aperta.

A noi comunque, che non pretendiamo tanto, basterà l'esempio di un Joseph Kosma, l'ungherese, naturalizzato francese, cui si devono le partiture di *Grande illusion* e *Marseillaise*, *Bête humaine* e *Les enfants du paradis*, *Marie du port* e *Calle Mayor*. Kosma è il più autentico dei musicisti cinematografici perché è pervenuto alla musica ... dal cinema. Abitante in una casa posta al di sopra di una sala di proiezione, appassionato di film (dell'epoca muta), e — un giorno — sostituto improvvisato del pianista, fu dal cinematografo, fin dall'età di dodici anni, come « imbibito ». Rimpiazzò l'« accompagnatore » senza conoscere completamente il mestiere, ed al prezzo di qualche biglietto d'ingresso, che passava ai suoi amici. Tre anni dopo, aiutato dalle sue innegabili doti naturali, entrava al Conservatorio, più tardi guadagnava i diplomi di direttore d'orchestra e di compositore, e subito dopo componeva la musica di accompagnamento del primo film sonoro ungherese: *Amore eterno*. Delle tappe più vistose della sua carriera odierna nella cinematografia francese abbiamo già detto. Oggi è uno dei musicisti più fedeli alla settima arte. Crede nella musica come complemento indispensabile alle immagini del film: cooperando per esprimere una intenzione, una idea, un sentimento, essa non deve, per conseguenza, essere relegata al rango di « musica di fondo ».

Per un determinato film — dichiara — io scelgo un tema. In seguito, d'accordo col regista, lo sviluppo sequenza per sequenza. Prima di intraprendere checchessia, studio, ben inteso, lo scenario; ma effettuo la parte più importante del mio lavoro sulle immagini. Prendo ugualmente cura di concepire temi popolari, perché il pubblico cinematografico si disinteressa della musica troppo accademica, pur sapendo ascoltare la musica. V'è un divorzio tra il grande pubblico, il solo vero, e i musicisti detti " classici ". La musica un po' astratta non tocca che un pubblico selezionato, di amatori illuminati; la maggioranza del pubblico la rifiuta. Ora, io amo l'uomo comune, l'uomo semplice il cui spirito critico è mordace. Allo scopo di piacergli ho optato per la musica popolare, un linguaggio chiaro che possa comprendere, una musica che non è troppo lontana dallo stile classico, ma i cui elementi espressivi sono più apparenti, più diretti ».

Non sono idee d'un musicista, figlio del ... cinema, che possono interessare anche gli altri musicisti, quelli che soltanto a prezzo di grande sforzo riescono ad avvicinarsi al linguaggio del film?

Dopo la scomparsa di Jaubert, Kosma è il compositore francese che ha

meglio compreso le necessità della musica cinematografica. È forse uno dei rari compositori la cui personalità sia manifesta in ognuna delle sue opere. Il suo stile, assolutamente opposto a toni che si concatenano, facilmente e prevedibilmente, battuta per battuta, si riconosce istantaneamente. Tutti i suoi temi si rassomigliano (da *Juliette ou la clef des songes* a *Ecole Buissonière*, da *Sans laisser d'adresse* a *Portes de la nuit*, da *Les amants de Verone* a *D'homme à hommes*, da *Petits soldats* a *Parigi è sempre Parigi*). Musicista popolare, si è definito, ma tutt'altro che spregiato dal pubblico di *élite*, come è provato dai suoi balletti *Les rendez-vous* danzato da Roland Petit, e *L'Ecuyère* danzato da Yvettè Chauviré, senza dimenticare la pantomima *Baptiste* interpretata da Jean Louis Barrault, e i quaderni di canzoni su poemetti di Jacques Prévert e Henri Bassis.

MARIO VERDONE

Il « rilancio » della musica da film

Il compositore e musicologo americano Gail Kubik, in una conferenza tenuta a Roma molti anni fa, disse fra l'altro che la musica scritta da Aaron Copland per *The Heiress* di William Wyler era così perfettamente integrata con lo sviluppo della vicenda, da avvicinare quel film a una qualche forma di melodramma moderno, L'intuizione di Kubik, senza dubbio molto felice, potrebbe in realtà adattarsi praticamente a tutto il cinema moderno, nel senso che ogni film partecipa a suo modo della natura del melodramma, la musica essendo non un « abbellimento » o un « riempitivo » dei vuoti della colonna sonora, ma una parte integrante e determinante dell'opera cinematografica. E questo si verifica anche là dove il regista, anziché collaborare con un compositore, preferisca ricorrere, come si suol dire, al « repertorio »: è il caso, per esempio, della Settima Sinfonia di Bruckner usata da Visconti nella colonna sonora del film *Senso*, del Brahms utilizzato da Louis Malle in *Les amants*, etc.

Eppure, non soltanto l'atteggiamento del pubblico ma anche quello di una gran parte della critica cinematografica sembravano giustificare, fino a qualche tempo fa, l'impressione che la musica nel film avesse un ruolo del tutto secondario, o addirittura, come si diceva, di « abbellimento », di « riempitivo ». Infatti, nella storia del cinema sonoro non sono mancati gli esempi di incontri con la « grande musica » (Prokofiev, Pizzetti, Malipiero, etc.), ma non si può dire, onestamente, che abbiano avuto una vasta eco fra gli specialisti e fra gli uomini di cultura in genere. È solo da poco tempo che quest'atteggiamento (del pubblico e della critica) sta cambiando: da quando, cioè, s'è capito, tanto per citare qualche esempio fra i più rappresentativi, che la musica di Nino Rota è un elemento indispensabile (e, direi, « caratterizzante ») dei film di Fellini, così come la musica di Giovanni Fusco nei film di Antonioni, quella di Carlo Rustichelli nei film di Germi, etc.

Ma il vero « boom » s'è avuto con le colonne sonore dei western italiani. Per questa produzione, che s'è rivelata un vero e proprio filone d'oro dal punto di vista commerciale, ma che resta certamente « minore » dal punto di vista

artistico, l'opera del compositore presenta molte analogie con quella del regista: si concreta, infatti, nello sforzo di interpretare un'altra cultura, o magari di « realizzarla » secondo una formula nuova. E la musica dei vari Morricone, Ferrio, Enriquez, etc., ha svolto egregiamente la sua funzione di sottolineare particolari atmosfere, contrappuntare svolte narrative e psicologiche, evocare stati d'animo tormentati nelle lunghe pause di dialogo che esasperano la tensione dello spettatore. Questa musica ha avuto un successo straordinario. I dischi sono diventati dei « bestsellers » (specie quelli di *Per un pugno di dollari, Un dollaro bucato, Per qualche dollaro in più, Il buono, il brutto e il cattivo*) e i nomi dei musicisti sono finiti a caratteri di scatola sui manifesti pubblicitari, a titolo di garanzia, con lo stesso rilievo tipografico dei nomi degli attori e del regista.

La fortuna dei western e delle loro colonne sonore ha favorito un generale « rilancio » della musica da film. Non solo, ma ha fornito alla moderna industria della musica leggera la prova che, nonostante l'avvento della televisione, dei juke-box, delle radioline portatili, etc., il cinema resta un veicolo di diffusione di enorme importanza per le canzoni. Né occorre (ed è questa, rispetto al passato, la novità degli anni sessanta) che la canzone da lanciare venga inserita in un film musicale. Alla fine del 1966, infatti, s'è visto che tre fra i maggiori successi discografici mondiali erano « Strangers in the Night », tratto dal film *M-5 Codice diamanti* (poliziesco), « Dove non so » (« Lara 's Theme ») da *Il dottor Živago* (drammatico), « Un uomo, una donna » dal film omonimo (sentimentale). Il fenomeno, del resto, si era già delineato in precedenza col successo ottenuto dalle canzoni dei film della serie James Bond, da « Ciao, Pussycat », (che veniva da un film comico), e via dicendo.

Il film musicale, anzi (con l'eccezione di quelli dei Beatles, realizzati essenzialmente per il lancio di nuove canzoni), sembra aver perduto le prerogative d'una volta. Al film-rivista, del genere di quelli della coppia Fred Astaire-Ginger Rogers o « Follie di Broadway », sono subentrati infatti il film-balletto (alla *Cantando sotto la pioggia*) e il « musical » cinematografico (alla *My Fair Lady*) che si basano, in genere, su musiche già note al pubblico, attraverso i dischi, la radio e la televisione. E lo stesso si può dire dei film, sempre più numerosi, che vengono realizzati in Italia con la partecipazione di cantanti in voga, come Rita Pavone, Gianni Morandi, Bobby Solo, Caterina Caselli, Little Tony e altri; qui, addirittura, si può parlare di procedimento inverso, nel senso che è la canzone di successo a « lanciare » (e giustificare) il film, e non viceversa. Per contro, la musica leggera, alla ricerca dei suoi « hits », attinge ormai largamente alle colonne sonore. Il già citato caso di « Strangers in the Night » è tipico al riguardo: si tratta, infatti, di una canzone basata sulla musica composta da Bert Kaempfert per *M-5 Codice diamanti*; una musica, cioè, che non era nata, originariamente, per una canzone. Lo stesso è accaduto dal *Dottor Živago*, e, più recentemente, con *Parigi brucia?* In Italia, abbiamo uno specialista in « operazioni » del genere, ed è Nico Firenco (*Il mondo di Suzie Wong, L'uomo che non sapeva amare*, etc.) ma evidentemente anche all'estero si lavora molto in questo senso.

La ripercussione che il « rilancio » delle colonne sonore ha avuto sul mercato discografico non ha poi carattere sporadico. Le varie case editrici si contendono i diritti di riproduzione delle musiche, e ne pubblicano non soltanto

brevi estratti su dischi a 45 giri, ma i riversamenti integrali su dischi a 33 giri di grande formato. E ci sono addirittura due case discografiche che hanno un catalogo comprendente in prevalenza colonne sonore: la « Cam » (che è ormai attiva da molti anni) e la « Parade », che ha esordito da poco con *L'Armata Brancaleone, Fumo di Londra, Il buono, il brutto il cattivo, L'arcidiavolo*, etc. In altre parole, c'è un pubblico, ormai, per la musica da film; un pubblico che non ha sempre gli stessi gusti di quello delle sale cinematografiche. Un esempio per tutti: *Zorba il greco.* Il film, dal punto di vista degli incassi, ha avuto un esito molto modesto; ma il disco della « Danza di Zorba » è stato un « best seller » su scala mondiale. Così, il cinema, sia pure attraverso altri canali, continua a lanciare nuovi balli e nuovi motivi da canticchiare, esattamente come accadeva quando il juke-box e la televisione non avevano ancora fatto la loro entrata in scena.

S. G. BIAMONTE

I film

A Countess from Hong Kong
(*La contessa di Hong Kong*)

R., s., sc., m.: Charles S. Chaplin - *f.* (Technicolor): Arthur Ibbetson - *scg.*: Don Ashton e Bob Cartwright - *mo.*: Gordon Hales - *int.*: Marlon Brando (Ogden), Sophia Loren (Natascia), Sidney Chaplin (Harvey), « Tippi » Hedren (Martha), Patrick Cargill (Hudson), Michael Medwin (John Felix), Oliver Johnston (Clark), John Paul (il Capitano), Angela Scoular (la ragazza di società), Margaret Rutherford (Miss Gaulswallow), Peter Bartlett (Steward), Charlie Chaplin (il capo-steward), Bill Nagy (Crawford), Angela Pringle (la Baronessa), Dilys Laye (la commessa), Jenny Bridges (la Contessa), Arthur Gross (l'ufficiale addetto all'immigrazione), Balbina (la cameriera francese), Janine Hill (la ragazza che balla), Anthony Chin e José Sukhum Boonlve (due hawaiani), Burnell Turker (l'impiegato dell'albergo), Leonard Trolley (il Commissario di bordo), Lem Lowe (un elettricista), Francis Dux (il capo-cameriere), Cecil Cheng (il taxista), Ronald Rubin, Michael Spice, Ray Marlowe (marinai americani), Kevin Manser (il fotografo), Carol Cleveland (l'infermiera), Marianne Stone, Lew Luton, Larry Cross, Bill Edwards, Drew Russell, John Sternland, Paul Carson, Paul Tamarin (giornalisti), Geraldine Chaplin (una ragazza che balla) - *p.*: Jerome Epstein per la Universal - *o.*: Gran Bretagna, 1966 - *d.*: Universal.

Che cosa dispiace maggiormente nel film con cui Charles Chaplin è tornato alla regia dopo un silenzio assai lungo? E che cosa può aver suscitato da alcune parti, e soprattutto in Inghilterra, opposizioni tanto perentorie?

A Countess from Hong Kong (La contessa di Hong Kong, 1966) è una commedia d'amore, meglio: una commedia sentimentale. In tempi di crisi di sentimenti e di cinema dell'anti-sentimento (Bellocchio, Godard), non si potrebbe immaginare posizione più distante dalle linee correnti. Per un paio d'ore, nello spazio ristretto della cabina di prima classe d'un transatlantico di lusso, assistiamo all'incontro, agli scontri e alle successive riconciliazioni fra un diplomatico statunitense, Ogden, che si reca da Hong Kong a Washington per ricevere la nomina di ambasciatore nell'Arabia Saudita, e una donna di non irreprensibili costumi che s'è imbarcata clandestina e vuol arrivare negli Stati Uniti. Il tutto è complicato dal fatto che il diplomatico, sempre serio ed anzi austero, nelle dichiarazioni come nel comportamento, vive separato dalla moglie e sarebbe prossimo a divorziare se non venisse consigliato dalle autorità ad una rappacificazione di forma con la consorte (anche nei paesi che prevedono lo scioglimento del matrimonio, come il caso Stevenson insegna, i divorziati non risultano, sem-

bra, molto popolari presso il grande pubblico). Se si trovasse nella sua cabina una giovane donna, e per giunta dal passato discutibile, la sua carriera politica verrebbe troncata prima di cominciare. Poste queste premesse, non è difficile prevedere la conclusione della vicenda: Ogden, riconosciuta nella donna una fondamentale aspirazione ad un'esistenza « pulita » dopo una serie di errori che si capiscono più subiti che voluti, manda all'aria posizione e prestigio, rinuncia alla riconciliazione con la moglie e fugge a Honolulu con la « passione della sua vita ». Siamo alla piena conferma di una tradizione, quella del romanzo in apparenza spregiudicato, in realtà « rosa », dove l'unico valore accettato è la passione romantica al di dà ed al di sopra di ogni regola e costume, l'imperativo della passione che tutto travolge e giustifica. Si aggiunga un ambiente di gente ricca, i saloni sfarzosi di una nave, signore ingioiellate, miliardari d'ogni parte del mondo, e avremo la perfetta cornice del film d'evasione hollywoodiano degli anni '30. In quegli anni, però, Chaplin combatteva con coraggio la sua battaglia solitaria proprio contro quel cinema, opponendo alle stupide storielline della « dattilografa-che-sposa-il-commendatore » (rinverdimento della povera orfanella della fiaba che impalma il principe azzurro) le satire amare dell'« altra faccia dell'America », quella ad esempio della disoccupazione e della alienazione industriale (*Modern Times* [Tempi moderni]).

Un tradimento? Il sospetto di qualcosa del genere ha suscitato le reazioni a volte eccessive citate all'inizio. Non saremo certamente noi a ritenere positivo un tal tipo di film. Diciamo tuttavia che in chi scrive esso non provoca nemmeno un rifiuto sul piano etico tanto appaiono invecchiati e il tema e il mondo in cui è situato, così da non poter avere incidenza seria sul pubblico del nostro tempo, che lo accoglie come un documento di una società del tutto scomparsa e di certi miti individualistici travolti dalle recenti tragedie della storia. Liberi perciò da preoccupazioni del genere, dobbiamo cercar di vedere se davvero Chaplin abbia sconfessato una sua linea costante. Un semplice sguardo retrospettivo ci dice che non è così.

L'interpretazione storicistica dell'arte chapliniana — succeduta agli inutili lirismi sul « povero vagabondo » che costituirono per anni l'unica forma di accostamento all'autore-attore — ha portato, con tutti i suoi meriti di iniziatrice d'un discorso veramente critico, anche al limite di assolutizzare la protesta sociale di Chaplin, la quale è, sì, autentica e forte, ed accettabile da tutti noi, ma non costituisce l'unico motivo dei film di « Charlie ». Intanto è da dire che tale protesta, se analizzata a fondo, mostra più una ribellione individuale al prepotere di ceti dirigenti egoistici o al condizionamento massificante della cosiddetta « società del benessere » che non una opposizione ideologica radicale, preannuncio di una decisa alternativa storica. In sostanza, Chaplin è anche nei film satirici più meditati un bonario anarchico, cioè un individualista: e allora il romanticismo dei sentimenti elevati sopra tutto e proiettati in una dimensione mitica non risulta poi tanto contraddittorio. In secondo luogo, il sentimentalismo (che è altra cosa dal sentimento, di cui costituisce la degenerazione) appare sin dalle sue prime opere. Appena egli si libera dalla tutela costrittiva di Mack Sennett e può realizzare in proprio le sue comiche « two-reels », firma cortometraggi come *The Vagabond* (Il vagabondo) che costituiscono una

« summa » del vecchio « feuilleton » e del moderno (per allora) romanzo « rosa », attutita peraltro dai risvolti comici. In Chaplin, da sempre, si scontra una decisa volontà di rinnovamento umano, che lo porta a sostenere gli sconfitti e i diseredati (ed in ciò la sua lezione sempre positiva nella storia del cinema), e artisticamente a rompere gli schemi del cinema tradizionale (le sue comiche sono uniche rispetto ai modelli fissi in vigore a quel tempo), con una schiavitù inconscia ai miti del successo di un'alta società a cui aspira, senza dirlo nemmeno a se stesso, di appartenere. Il che è evidente anche dalla sua autobiografia, dove poco a poco seguiamo il suo « integrarsi » nel mondo che aveva criticato e attaccato agli inizi. *A Countess from Hong Kong* è un vecchio soggetto che Chaplin aveva scritto trent'anni fa per l'allora sua moglie Paulette Goddard ma che non aveva realizzato: che l'abbia riproposto oggi è significativo della posizione di « vecchio gentiluomo » ormai soddisfatto dello « status » acquisito, e disposto per la prima volta nella sua vita a lavorare per una delle grandi case di Hollywood.

Sarebbe ingiusto, a questo punto, distruggere del tutto un'opera la quale, ad onta dei suoi limiti tanto evidenti da non dovervi più insistere, conferma peraltro le doti di direttore della recitazione e di inventore di « gags » comiche che hanno reso famoso Chaplin come regista. Si veda come Sophia Loren venga trasformata dalla guida del vecchio attore, che la rimodella suggerendole gesto ed espressioni mimiche (non altrettanto accade per Marlon Brando, insolitamente monocorde) e come ogni caratterista, a cominciare dall'impareggiabile Patrick Cargill (il maggiordomo), riceva impulso dalla maestria chapliniana. Alla vigilia dell'ottantina, « Omero sonnecchia » ma è un sonnecchiare decoroso, che rivela ancora una gioventù d'animo, quella freschezza che gli fa ancora sembrar vivo un mondo che è morto ma che in lui va rispettata perché coerente ad un passato. È la prima volta che egli affronta il colore, e lo usa senza particolare significato espressivo, ma con gradevoli tonalità. Le musiche sono inconfondibilmente sue, tutte violini e dolcezze, come in *Limelight* (Luci della ribalta): ed anche questo ricorda una « belle époque » scomparsa. Chaplin attore si risparmia, ed è la cosa che più manca ai suoi affezionati spettatori costretti a rincorrerne gli echi nei vari attori impostati da lui: alla maniera di Hitchcock si concede tuttavia una rapida apparizione — e pronuncia una battuta — nei panni del capo « steward » di bordo, afflitto dal mal di mare.

ERNESTO G. LAURA

The Fortune Cookie

(*Non per i soldi . . . ma per denaro*)

R.: Billy Wilder - *s.* e *sc.*: Billy Wilder e I.A.L. Diamond - *f.* (Cinemascope): Joseph LaShelle - *scg.*: Robert Luthardt - *c.*: Chuck Arrico e Paula Giokaris - *m.*: André Previn - *mo.*: Daniel Mandell - *int.*: Jack Lemmon (Harry Hinkie), Walter Matthau (Willie Gingrich), Ron Rich (Luther « Boom Boom » Jackson), Judi West (Sandy), Les Tremayne, Sig Ruman - *p.*: Billy Wilder (*p. ass.*: I.A.L. Diamond e Doane Harrison) per la Phalanx-Jalem Production e United Artists - *d.*: Dear-United Artists.

Anche Billy Wilder ha le sue « cadute » di tono e di misura, come il mediocrissimo *Kiss Me, Stupid!* (Baciami, stupido!), tratto, or è qualche anno, da una commedia della nostra

Anna Bonacci. Ma quanti registi americani d'oggi possono vantare come lui una coerenza rigorosa ai propri temi, senza concessioni a mode, senza compromessi con il proprio impegno morale e civile nei confronti della società statunitense? Immigrato prima della guerra, mentre era vivo (e faceva scuola) un Lubitsch, Wilder poté sembrare alle prime un suo brillante epigono, come Preminger, tanto per intenderci. E come Preminger egli volle subito mettere in chiaro di saper reggere, accanto alla chiave di commedia, quella drammatica, e vinse l'« Oscar » con *Lost Week-end* (Giorni perduti). Alla distanza degli anni tuttavia, Preminger è andato configurandosi come un artigiano di altissima classe, che può, con un'ottima sceneggiatura in mano, realizzare opere di qualità come *The Man with the Golden Harm* (L'uomo dal braccio d'oro), mentre Wilder ha manifestato una compiuta personalità di autore, confermata anche dal fatto che egli è uno dei rarissimi registi di Hollywood a scriversi da sé, con la collaborazione del fido I. A. L. Diamond, sceneggiature e spesso, come in questo caso, soggetti. Lo stile stesso si è differenziato col trascorrere delle stagioni da quello di Lubitsch in virtù di una amarezza virile sconosciuta al « tocco » leggero e disimpegnato del regista di *Ninotchka.* Partecipe e insieme distaccato dalla società statunitense, rispetto alla quale può ancora guardare con l'occhio dell'europeo di diversa mentalità, formazione, cultura, Wilder è, fra tanti realizzatori di commediole, un autentico satirico, nel senso che ogni sua « storia », ogni suo personaggio riflettono il mondo americano e insieme ne donano una prospettiva critica.

Tali considerazioni trovano puntuale conferma in *The Fortune Cookie,* dove un « cameraman » della televisione, Harry Hinkie, è gettato a terra con violenza da un giocatore mentre sta riprendendo un incontro di « baseball » ai margini del campo. All'ospedale non gli troverebbero che qualche lieve contusione facilmente guaribile se il cognato di Harry, un « avvocaticchio » ai margini della legalità, non escogitasse una colossale truffa per strappare all'assicurazione una enorme cifra di risarcimento. Di fronte agli scrupoli di Harry, il cognato oppone la prospettiva di un ritorno della moglie infedele dell'infortunato, che lo ha abbandonato un anno prima per fuggire con un altro uomo. Grazie al risorgere d'una speranza, Harry cede e sostiene con diligenza la commedia del malato irrecuperabile, evitando tutti i tranelli degli emissari dell'assicurazione per prenderlo in fallo. Quando la truffa arriverà a buon fine, e nelle mani di Harry giungerà l'assegno del risarcimento, sarà lui stesso ad autodenunciarsi, disgustato della fame di denaro del cognato e della moglie, tornata a lui solo per interesse.

Conoscitore delle buone regole dello spettacolo e del « tempo » esatto necessario in particolare a far scattare la molla della risata, Wilder conduce la vicenda, sia in sede di sceneggiatura che di realizzazione, con perfetto equilibrio di sorprese, « gags » esilaranti, « assoli » e scene a due di attori smaliziati come Jack Lemmon e Walter Matthau. Ma si esce dall'ambito della farsa per la costruzione niente affatto superficiale del personaggio di Harry, calato per giunta in un ambiente realistico e sottratto in più punti alla dimensione comica, ad esempio in tutte le scene con la moglie, personaggio interamente « serio » nella sua meschinità interiore quanto quello dell'avvocato è gettato nel comico (senza rinunciare ad un giudizio preciso). La struttura del film si regge perciò sul con-

trappunto delicato fra una figura comica ed una seria mediate e equilibrate da quella di Harry, che tiene ora dell'una ora dell'altra dimensione, confermando la finezza interpretativa di Lemmon. L'azione è scandita in sedici capitoli con tanto di indicazione del titolo, il che, unito alla pressocché assoluta unità di luogo, un piccolo e modesto appartamento, e all'esiguità del numero degli interpreti, fa pensare che Wilder abbia voluto coscientemente riproporre un cinema « kammerspiel » del tutto intonato alla sua formazione germanica di uomo di spettacolo.

Abbiamo dunque, in *The Fortune Cookie*, una nuova distruzione del mito del denaro e del successo, mète denunciate come pseudovalori che non valgono la rinuncia a se stessi e alla propria integrità morale; il finale, con l'autocritica di Harry che fa crollare il castello di carte a fatica allestito dal cognato, può a tutta prima far pensare alle limitate denuncie di un Capra, terminanti in un semplificatore e ottimistico « embrassons-nous ». Ma non è così, ché lo schema della situazione capriana è rivoltato da una conclusione che non conclude e che nella sua malinconia ottiene appunto un risultato realistico, capace di far riflettere lo spettatore. La truffa, infatti, va all'aria, ma l'« avvocaticchio » è già pronto a gettarsi su un nuovo machiavello, la moglie, niente affatto pentita, tornerà dall'amante e in definitiva Harry rimane abbastanza solo, solitudine che è vista come condizione tipica dell'uomo-massa, dell'abitante della metropoli limitato alla sua piccola cerchia, incapace di più ampie relazioni e volontà sociali e destinato a soccombere quando la sua cerchia gli venga meno. È interessante notare che l'ancora di salvezza per combattere questa situazione, e dunque per uscire dalla ristretta mentalità piccolo-borghese e aprirsi ad una nuova e più libera società, è data nel film dall'amicizia di Harry per un negro, il giocatore che l'ha colpito inavvertitamente e che per riparare è entrato nella sua vita con umiltà e dedizione, simbolo di un inedito, sconosciuto legame fondato sul disinteresse e la comprensione. L'amarezza di Wilder non si tinge di rosa, ma evita dunque il pessimismo: l'opera, che solo a tratti denota un'eccessiva lunghezza, porta avanti con nobiltà il discorso cinematografico dell'autore.

ERNESTO G. LAURA

A ciascuno il suo

R.: Elio Petri - *s.*: dal romanzo di Leonardo Sciascia - *sc.*: Ugo Pirro e Elio Petri - *f.* (Technicolor): Luigi Kuveiller - *scg.*: Sergio Canevari - *m.*: Luis Enriquez Bakalov - *mo.*: Ruggero Mastroianni - *int.*: Gian Maria Volontè (Paolo Laurana), Irene Papas (Luisa Roscio), Gabriele Ferzetti (avv. Rosello), Mario Scaccia (il Parroco di Sant'Anna), Salvo Randone (prof. Roscio), Laura Nucci (la madre di Paolo), Leopoldo Trieste (un deputato di sinistra), Luigi Pistilli, Carlo Ferro, Valentino Macchi, Anna Rivero, Luciano Scalise, Carmelo Olivero, Orio Cannarozzo, Franco Tranchina, Tanina Zappalà - *p.*: Giuseppe Zaccariello per la Cemofilm - *o.*: Italia, 1967 - *d.*: Panta Cinematografica (regionale).

Che Leonardo Sciascia, narratore di « rottura » nei confronti di certo mondo arretrato siciliano, si cimentasse in un romanzo poliziesco come *A ciascuno il suo* poteva destare perplessità: egli non è scrittore da compromessi o da facili evasioni. Si legga però il romanzo in questione e si vedrà che i modi, il taglio, le situazioni, la struttura insomma del « giallo » (e più specificamente del « mystery » anglosassone) sono, sì, accolti in pieno e

con disinvoltura assorbiti, ma anche che essi diventano, nelle mani di Sciascia, strumenti per una più facile comunicazione col grande pubblico dei temi suoi, dei temi tipici e di sempre: la denuncia delle omertà, delle colpe d'uno strato dirigente di società provinciale e insieme l'accorata constatazione del sonno neghittoso dei giusti che potrebbero, se volessero, insorgere ed opporsi. Narrativa civile, la sua, chiara e netta nei presupposti e negli sviluppi, capace di cogliere con immediatezza una realtà anche perché l'autore la vive « dall'interno », conoscendone motivazioni psicologiche e sociologiche. Si identifica forse Sciascia con il Paolino Laurana, professore di liceo, intellettuale di sinistra, delicato e sensibile, scontento ma in fondo impotente nei confronti della realtà, tanto da finire assassinato alla conclusione della vicenda? Parrebbe, e ciò scopre subito la sostanza pessimistica del suo discorso letterario che analizzando fatti e persone finisce per indicarci soltanto realtà negative: non solo quel certo ambiente di falsa devozione che egli attacca con violenza, ma anche l'ambiente a cui egli appartiene, basti pensare alla figura astratta e parolaia, in fondo (anche se non macchietta come la riduce Leopoldo Trieste nel film), del deputato comunista. Comunque, Sciascia con *A ciascuno il suo* ci ha dato un bel romanzo, vivo, forte, efficacemente evocativo della provincia che l'ha ispirato. Paolino Laurana, dunque, non è convinto delle spiegazioni che di fretta si son date a proposito dell'uccisione proditoria di due onesti professionisti, un medico e un farmacista di paese. Quest'ultimo era stato preavvertito con minacciose lettere anonime e non se ne era dato pensiero, ritenendo di non aver nemici al mondo; ma essendo uomo galante, la mentalità locale attribuisce subito a qualche marito tradito la responsabilità dell'omicidio. Laurana, senza parere, prima per semplice curiosità poi per deliberata volontà di giustizia, ed anche per inconfessato amore (platonico) alla bella vedova dell'altro morto, il medico, indaga, collega i fatti, fruga dietro la coltre di silenzio che immediatamente si forma. Quando i suoi sospetti si appuntano sul notabile del paese, un avvocato ricco a milioni e dentro fino al collo in ogni sorta di affari, la sua vita diventa in pericolo; sarà la creduta innocentina vedova a portarlo in un luogo solitario, dove sarà ammazzato. « Laurana? Un imbecille » commentano i notabili minori del paese, suoi amici in un certo senso: tutti sapevano, ma era da « imbecille » appunto ritenere che parlando si potesse muovere qualcosa. L'asciutto realismo dello scrittore si fa, senza volerlo, romanticismo, in questa sorta di canto funebre per un idealista sfortunato, vittima predestinata.

È così ben costruito il romanzo, che una riduzione cinematografica non poteva che seguirne con fedeltà (malgrado l'indicazione nei titoli di testa « liberamente tratto ») l'ossatura, limitandosi a qualche sfrondamento e concentrazione di episodi; come è avvenuto nella compatta ed efficiente sceneggiatura firmata da Pirro e da Petri. Si può osservare che per sfoltire si è talora attenuata la portata di certi personaggi, ben altrimenti delineati nel romanzo: si veda il parroco di Sant'Anna, figura negativa di cattivo prete, scettico e corrotto, che qui diventa appena ambiguo (si apprezza, comunque, la caratterizzazione acre offerta da Mario Scaccia: finalmente il cinema italiano si è accorto di lui per le parti che gli sono congeniali); si veda il personaggio della vedova, reso più inquieto ma anche meno « cattivo » e dunque meno forte che nell'originale (Irene Papas vi

porta un'aura tragica da classico greco che rende meno sorprendente il risvolto finale); si veda infine la figura dell'onorevole protettore dell'avvocato, i cui legami con la mafia sono assai meno chiari. Petri, insomma, ha avuto in mano una sceneggiatura, per metà sua, che rende il « giallo » meno carico di significati civili, anche se pur sempre al di sopra dei « gialli » correnti. Di grande intensità ci è parsa l'interpretazione di Gian Maria Volonté, più ovvia, anche se corretta, quella di Gabriele Ferzetti; Salvo Randone disegna da par suo la breve apparizione del vecchio oculista cieco. Il linguaggio di Petri è incisivo perché serrato (molto giocato sugli « zooms ») senza allentamenti e sbavature, con un montaggio nervoso che ben riflette l'inquietudine del protagonista, dando all'opera una chiave quasi soggettiva. In definitiva, si può discutere sulla riduzione rispetto all'originale, ma non contestare a Petri la suggestione del risultato, esempio di un film serio che può giustamente meritare notevoli consensi di pubblico.

ERNESTO G. LAURA

I libri

ROBERTO PAOLELLA: *Storia del cinema sonoro 1926-1939,* Giannini, Napoli, 1966 - pagg. 1000, tavv. f. t.

A dieci anni di distanza dalla sua *Storia del cinema muto,* Roberto Paolella ha pubblicato l'attesa *Storia del cinema sonoro,* la quale si ferma allo spartiacque della guerra (1939), con un prolungamento fino al 1943, limitato al solo cinema italiano. Mille pagine densissime, le quali costituiscono il frutto di un lungo lavoro di indagine e di ripensamento. Nell'introduzione Paolella espone i criteri seguiti, le fonti utilizzate, etc. In particolare egli dichiara fra l'altro: « ... noi ... abbiamo creduto di rifarci — per ciascun film e con un lavoro che non esitiamo a definire *massacrante* — alle fonti originali, avvalendoci delle altre *Storie,* solo in sede di controllo ». In effetti, l'opera del Paolella ha, come quella precedente, tutto il sapore e gli umori dell'originalità, cioè, è ben lontana dall'essere un centone di notizie e di idee *reçues*, e risulta — dato il temperamento e la cultura umanistica dell'autore — di lettura al tempo stesso piacevolissima ed impegnativa. Il primo capitolo riguarda lo avvento di nuovi mezzi tecnici (sonoro, colore, rilievo), con ricchezza di dati informativi, di testimonianze, di riferimenti. Nei vari capitoli dedicati alle singole cinematografie nazionali Paolella riesce spesso ad evocare con sapienza tutto un *background* industriale, culturale, sociale, « atmosferico ». Ben sette capitoli, per complessive quasi duecentoquaranta pagine, sono stati riservati, come è del resto abbastanza logico, al cinema americano, ai suoi generi fondamentali, alle sue personalità di maggior rilievo ed anche alla produzione corrente, ma a vario titolo significativa. (Paolella è uomo attento ai fattori spettacolari). L'esemplificazione è dunque copiosissima ed include, come quella dei capitoli concernenti le altre cinematografie (sacrificata risulta, tuttavia, poniamo, quella nipponica, dato lo stato attuale delle nostre conoscenze dirette ad essa relative), i dati filmografici dei film presi in esame ad un buon numero di trame.

Talune inclusioni ed esclusioni si potrebbero discutere, ma esse vanno probabilmente spiegate col fatto che Paolella ha voluto attingere dalla fonte dei propri appunti e ricordi di spettatore, in modo da fornire in genere giudizi di prima mano. Le osservazioni critiche sono vivaci: Paolella sa fondere in maniera assai agile il giudizio critico, l'informazione storica, l'aneddoto, il documento, la citazione, la divagazione, la civetteria letteraria. A volte la fusione risulta equilibrata, al-

tre volte si nota un tantino di disordine nel raggruppamento dei film e si desidererebbe una più rigorosa ripartizione della materia. Qualche filone inoltre (vedi il *musical*) appare trattato un po' sbrigativamente. In tempi in cui sempre meno si sente il bisogno di storie generali del cinema, questa del Paolella trova una valida giustificazione nel modo in cui l'autore l'ha impostata e nell'« estro » personale che vi ha prodigalmente riversato.

RAYMOND BELLOUR e JEAN-JACQUES BROCHIER (diretto da): *Dictionnaire du cinéma*, Editions Universitaires, Parigi, 1966 - pagg. 772, ill.

Indice - Le « Schedine Illustrate » di film distribuiti in Italia nella stagione cinematografica 1965-1966, « Cinematografia ita », Roma, s. d. - pagg. non numerate, ill.

Il *Dictionnaire du cinéma*, presentato dalle Editions Universitaires, è frutto di un lavoro d'*équipe*, svolto — sotto la direzione di Raymond Bellour e Jean-Jacques Brochier — dagli stessi, da Gérard Guégan, da Claude-Jean Philippe e da qualche decina di altri critici. Aperto da alcuni scritti di carattere generale, preceduti da una noticina di Dreyer, il grosso volume costituisce una cospicua raccolta di « voci » dedicate esclusivamente a registi. Le singole voci comprendono cennni biografici, filmografia (ora completa ora no), spesso indicazioni bibliografiche (relative a pubblicazioni in lingua francese), talvolta brevi citazioni, oltre al profilo critico dei varì cineasti. In un'avvertenza i compilatori hanno dato conto dei criteri adottati, giustificando le volontarie esclusioni etc. Un criterio è stato per esempio quello di riservare più largo spazio al cinema moderno. La pur ampia scelta di nomi non è esente da « tendenziosità », la quale si riflette ancor più nelle proporzioni attribuite ai singoli profili. « Disons seulement que vif et naturel fut le plaisir qui nous fit accorder trois fois plus à Stiller, Munk et Sirk, qu'à De Sica, Clouzot, Bardem, et diz fois plus à Minnelli qu'à René Clair. Celui-ci, à tout prendre, on l'aurait bien sorti, si le respect ou l'envie d'en finir ne nous avait retenu le ciseau. Si Lang, enfin, se trouve seul avoir l'honneur de deux illustrations, sans doute est-ce qu'il représente les deux plus hautes aventures cinématographiques, l'américaine et l'allemande, ou que tout simplement il est peut-être le plus grand. » Fatta la tara che siffatta « tendenziosità » impone, rimane indubbio che spesso i testi testimoniano di un atteggiamento critico alacre, indipendente, originale. Anche per la stagione 1965-1966 sono state raccolte in volume le schedine filmografiche apparse mensilmente nella rivista « Cinematografia ita ». Ognuna comprende *casts, credits,* riassunto della trama, fotografie, relativi ai film distribuiti in Italia nel corso della stagione. L'evidente utilità della pubblicazione risulterebbe anche maggiore se i compilatori riuscissero ad includervi *tutti* i film, e non soltanto una parte di essi, sia pur cospicua.

RICCIOTTO CANUDO: *L'officina delle immagini*, Ed. di Bianco e Nero, Roma, 1966 - pagg. 310, tavv. f. t.

JOHN HOWARD LAWSON: *Teoria e storia del cinema*, Laterza, Bari, 1966 - pagg. 440, tavv. f. t.

ANTONIO NAPOLITANO: *Film significato e realtà*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1966 - pagg. 190, tavv. f. t.

NAZARENO TADDEI: *Giudizio critico del film*, « i 7 », Milano, 1966 - pagg. 278.

Pio Baldelli: *Comunicazione audiovisiva e educazione*, La Nuova Italia, Firenze, 1966 - pagg. 296, tavv. f. t.

Renato Tomasino: *Il concetto di tendenza nella critica filmica*, Filmcritica, Roma, 1966 - pagg. 52.

L'uomo nel cinema, Pro Civitate Christiana, Assisi, 1966 - pagg. 64.

Cinema per una elevazione dell'uomo, Cine Club Olbia, 1966 - pagg. 104.

La pubblicazione in lingua italiana del mitico volume di Ricciotto Canudo *L'officina delle immagini* costituisce un avvenimento importante, sia perché in quarant'anni tale opera (che è del 1927) non era stata mai tradotta nel nostro paese, sia perché la sua edizione francese è ormai da gran tempo oggetto di raro antiquariato. Di Canudo, « fondatore » dell'estetica cinematografica, molto si è parlato e si parla, ma in genere sulla base di una conoscenza diretta limitata a qualche pagina. Adesso il solertissimo Mario Verdone ha messo a disposizione di tutti questa silloge di scritti di varia natura, corredandola di un'introduzione e di note che valgono a collocare con documentata esattezza Canudo nel quadro della cultura della sua epoca. Il saggio di Verdone è oltre tutto una vera miniera di notizie, sempre interessanti, spesso curiose: si pensi alla storia dei rapporti del « barisien » con D'Annunzio. Verdone giunge, a proposito della singolare figura di Canudo, a conclusioni che mette conto di riferire almeno in parte: « Estetismo, dannunzianesimo, nietzschianesimo, in lui così scoperti ed esuberanti, possono, se presi a sé, dare dell'uomo un'idea ... che forse non è neppure esatta. Bisogna vedere in lui, prima di tutto, l'uomo che sa vedere lontano, che sa anticipare, che sa partecipare di una avanguardia di idee, anche se il fascino di alcuni grandi che non rappresentano esattamente l'epoca nuova, ma piuttosto il passato, ne limita e appesantisce lo slancio ... Si ha proprio l'impressione, davanti al quadro generale della sua opera, che egli abbia cercato, in tutta la sua vita intellettuale e artistica di conciliare l'inconciliabile: e quindi il decadentismo e lo slancio verso il futuro, il *Totalendrama* di Wagner e il *music-hall*, il romanzo-fiume e il manifesto, l'arte negra e la *Torre del Lavoro*, la spirale costruttivista e la retorica latina, il collettivismo di *Ville sans chef* e l'imperialismo mediterraneo, la religione della umanità e il razzismo spirituale, il misticismo e l'attivismo, il futurismo e la teosofia, la poesia delle *Laudi* e dei *Calligrammes* ... ».

Le pagine di Canudo sono chiaramente datate e spesso gonfie di retorica, a cominciare da quelle di carattere più propriamente estetico, però non soltanto rispecchiano un fervore perfino commovente, ma sono sparse di intuizioni e di riflessioni degne di attenta lettura. Le pagine critiche, poi, al di là del loro non trascurabile valore, ci offrono un prezioso documento relativo ad un'epoca in cui l'esercizio della critica filmica — seriamente intesa — era ancora riservato a pochi pionieri.

Anche *Teoria e storia del cinema* di John Howard Lawson è un libro importante. Ha avvertito l'autore nella sua introduzione: « La prima e la seconda parte ripercorrono il passato, esaminando dapprima le lezioni del cinema muto, e considerando poi il vasto e ancora in parte inesplorato mondo del sonoro. Non intendono essere una storia del cinema ... Sono lì solo per fornire una solida base allo studio del cinema moderno; è essenziale infatti gettare uno sguardo all'indietro sui tesori della tradizione, sulle realizzazioni concrete e già sperimentate che ven-

gono utilizzate, talvolta consciamente e spesso inconsciamente, dai cineasti contemporanei. Nella stesura della seconda parte ho attinto ampiamente alla mia esperienza personale, perché essa illumina determinati aspetti della produzione americana. Ho cercato di situare le mie vicende personali a Hollywood in una cornice di avvenimenti più vasta in cui il mio ruolo fu relativamente insignificante. » Vale la pena di sottolineare che in un contesto peraltro ricco di originale sostanza queste pagine « autobiografiche » assumono un particolare valore informativo e indicativo (non si dimentichi che il Lawson, cineasta di sinistra, fu uno dei dieci incriminati e condannati all'epoca del maccarthismo: la storia dei suoi rapporti con l'industria hollywoodiana è istruttiva). « Nella terza parte ho preso in considerazione le principali caratteristiche del film in quanto linguaggio, a partire dagli aspetti più ovvii e generalmente accettati del modo di esprimersi del cinema. Ho quindi tentati di differenziare il cinema dalle altre forme d'arte, e in particolare dal teatro e dal romanzo ... la quarta parte ... passa in rassegna alcune teorie pertinenti (*al « carattere unico dell'arte cinematografica »*) e riconsidera certi fatti storici al fine di paragonarli alle principali tendenze del cinema moderno e di stabilire la relazione tra il passato e le promesse per il futuro ... La quinta parte applica la teoria a dettagliati problemi di struttura, analizzando la progressione e l'unità di un film e il rapporto delle parti con il tutto. »

Nella sua limpida prefazione Fernaldo Di Giammatteo valuta esattamente la portata dell'opera e della figura di Lawson: « In *Teoria e tecnica della sceneggiatura,* aveva utilizzato la ipotesi della oggettività delle forme artistiche (espressione e riflesso della realtà sociale), formulata dal marxista inglese Christopher Cauldwell ... Ora ... abbandonata la rigidezza metodologica, cui lo costringeva l'applicazione della ipotesi cauldwelliana, fonda la ricerca sul recupero delle posizioni marxiste più vitali della teoria cinematografica (Eisenstein, Pudovkin, Balázs) e tenta di sperimentare sul vivo, nel contatto con i film — questa è la novità più interessante — il concetto marxiano di alienazione ... Rigorosamente confinata nell'ambito del linguaggio cinematografico, la teoria non rende piena giustizia al valore culturale del film ... l'attenzione quasi esclusivamente concentrata sulle opere di punta e la penuria di riferimenti alla massa della produzione cinematografica ... gli vietano di situare le espressioni più alte dell'alienazione in una scala di valori che, sola, permetterebbe di illuminare completamente il problema della struttura ... »

Il volume di Antonio Napolitano *Film significato e realtà* e diviso in due parti: « Cinema e significato » e « Il film e i problemi del realismo ». Nella sua introduzione Gillo Dorfles sottolinea giustamente le serie basi culturali, a partire dalle quali l'autore ha affrontato problemi come quelli relativi all'« instabilità » e all'ambiguità della visione filmica « agli stati onirici vissuti dallo spettatore », ai « rapporti tra percezione e movimento », all'« indeterminazione dell'immagine filmica », etc.: si tratta di « un apparato d'indagine maturato attraverso gli studi della semeiotica, dell'analisi del linguaggio, dell'estetica semantica ».

Giudizio critico del film di Nazareno Taddei continua il discorso iniziato dall'autore con *Lettura strutturale del film,* volume del quale abbiamo già segnalato i notevoli meriti. Avverte il Taddei: « Come quello, anche questo non intende affatto essere

uno studio scientifico e filosofico. È una serie di considerazioni quasi più pratiche che teoriche, legate tuttavia dal filo di una metodologia linguistica e critica che pare dimostrare sempre più, alla prova delle continue esperienze, una sua validità ... Vorrebbe essere un libro divulgativo ... soprattutto perché mi pare che contribuire a far conoscere come si giudica un film sia una gran cosa, oggi, quando, liberati da tante schiavitù, stiamo incamminandoci incolonnati più o meno tutti verso il moloch del livellamento di massa. » Ancora una volta il Taddei si appalesa un « dottor sottile » dei nostri studi sul cinema. Il suo discorso è sempre concettoso, penetrante, sebbene un poco appesantito dalle continue distinzioni e forse meno ricco di esempi concreti di quanto sarebbe desiderabile.

In *Comunicazione audiovisiva e educazione* Pio Baldelli ha confermato di essere uno dei saggisti italiani più esemplarmente impegnati nell'analisi del rapporto tra cinema e pubblico, cioè in indagini di tipo psichico-sociologico. Tra le tante pagine acute e degne di riflessione citiamo quelle in cui egli polemizza con Balázs ed altri a proposito della tesi relativa all'« identificazione ». Particolare profitto Baldelli trae dalla sua esperienza di educatore e di docente, aperto ad una giusta collocazione del film nell'ambito pedagogico. L'autore fornisce anche utili documenti, che testimoniano della modernità con cui egli imposta la sua attività didattica (risposte di studenti di scuola media superiore ad una inchiesta sui processi psichici attivati dal cinema).

Segnaliamo inoltre *Il concetto di tendenza nella critica filmica,* estratto dalla tesi di laurea di Renato Tomasino, discussa all'Università di Palermo (relatore Armando Plebe); *L'uomo nel cinema d'oggi*, raccolta degli atti della tavola rotonda tenuta ad Assisi nel 1966 presso la Pro Civitate Christiana, con relazioni di Baldelli, Bellocchio, Blasetti, Burvenich, Caruso, Cottafavi, Dorigo, Laura, Loy, Pandolfi, Vancini, ed interventi varî; *Cinema per una elevazione dell'uomo*, raccolta degli atti del convegno tenuto nel 1966 ad Olbia, con relazioni di Bertieri, Cincotti, Asti ed interventi varî.

FILIPPO M. DE SANCTIS (a cura di): *« Un uomo a metà » di Vittorio De Seta*, Cappelli, Bologna, 1966 - pagg. 298, tavv. f. t.

ORSON WELLES: *Campanadas a medianoche*, Temas de Cine, Madrid, 1966 - pagg. 54.

SAMUEL FULLER: *Shock Corridor*, Temas de Cine, Madrid, 1966 - pagg. 50.

Il volume di Filippo M. De Sanctis su *Un uomo a metà* ricostruisce puntigliosamente il laborioso, lento, difficile processo della nascita di un film sbagliato, ma certo ambizioso e nobile. Ha precisato il compilatore: « La nostra ricerca procederà prescindendo dalle ricostruzioni mnemoniche e autobiografiche del regista, per appuntarsi unicamente sulla documentazione (appunti, note, soggetti, descrizione di personaggi, trattamenti, scalette, sceneggiature, diarî di lavorazione) che abbiamo raccolto. Tale materiale, che assomma a circa 1500 pagine dattiloscritte o manoscritte ed è stato elaborato nel periodo compreso tra il 1962 ed il giugno 1966, verrà studiato non per proporre una « Filosofia della composizione » sulle orme di E. A. Poe, ma con un riferimento preciso all'opera in esame per fornire al lettore, dall'interno, le ragioni di una determinata struttura, di alcuni personaggi, di definite tecniche, di una particolare sintassi, dell'iter che il film ha compiuto attraverso l'individuazione delle scelte

compiute dal regista. « Purtroppo il copiosissimo materiale ha dovuto essere sfrondato per ragioni editoriali, ma quanto è stato pubblicato è sufficientemente indicativo e rivelatore di un travaglio esteriore ed interiore di cui l'opera, quale noi la conosciamo, ha risentito. (Scrive De Seta: « La sceneggiatura era molto più lunga e descriveva anche la crisi del protagonista, le conseguenze di essa rispetto al contesto sociale, il lavoro, etc. Putroppo i film non possono durare più di due ore ed i mezzi a disposizione per fare un film indipendente sono comunque sempre scarsi. Di conseguenza il film si è intimizzato al massimo grado... etc. »).

Nella serie di « Temas de Cine » sono stati pubblicati, in lingua spagnola, i dialoghi di *Chimes at Midnight* di Welles e la sceneggiatura (desunta dal montaggio) di *Shock Corridor* di Samuel Fuller.

DAVIDE TURCONI e CAMILLO BASSOTTO (a cura di): *Le vite e i film*, Edizioni Mostra Cinema, Venezia, 1966 - pagg. 396, tavv. f. t.

27a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, Edizioni Mostra Cinema, Venezia, 1966 - pagg. 266, tavv. f. t.

XI^a^ Mostra Internazionale del Libro e del Periodico Cinematografico e Televisivo, Edizioni Mostra Cinema, Venezia, 1966 - pagg. 258.

FRANCESCO SAVIO (a cura di): *America allo specchio*, Edizioni Mostra Cinema, Venezia, 1966 - pagg. 36.

Tra le pubblicazioni offerte dalla Mostra di Venezia in occasione della sua ventisettesima edizione fa spicco *Le vite e i film* a cura di Turconi e Bassotto, un ricco repertorio bibliografico dedicato alle « autobiografie e biografie » e compilato con criteri analoghi a quelli dei precedenti dedicati alle « storie del cinema » ed alle « teoriche del film ». Ogni scheda reca, di regola, i dati bibliografici completi ed un breve commento esplicativo. Come i compilatori avvertono, il materiale « registrato » è di fisionomia assai diseguale, data la natura del settore preso in considerazione. Osserva nella sua nota introduttiva Turconi: « Una lettura, anche sommaria, di questo volume di bibliografia potrà rendere evidente a chiunque s'interessi di studi di storia del cinema le numerosissime ed incongrue lacune che ancora esistono nel campo delle biografie dedicate sia ai registi, sia a quanti altri cooperano alla creazione del film (attori, scrittori, tecnici, produttori): vorremmo che alla constatazione di tale lacuna seguisse naturalmente la volontà di colmarle ». I titoli elencati sono 1606.

La Mostra ha inoltre pubblicato il catalogo della Mostra del Libro e del Periodico (la cui sezione specializzata era appunto dedicata alle autobiografie) ed il catalogo generale delle manifestazioni, che, con la direzione Chiarini, ha assunto, come si sa, fisionomia di volume da biblioteca. Va segnalato anche l'opuscolo a cura di Francesco Savio sulla retrospettiva « America allo specchio », con *cast, credits* e riassunti delle trame dei film.

AUTORI VARÎ: *Le film portrait*, Ed. delle « Journées Internationales du film de Court-Métrage » di Tours, s. d. - pag. 34 + 2, ill.

Interessante raccolta di scritti sul film-ritratto nei diversi paesi. Firme di Leenhardt, Porcile, Labarthe, Rondolino, Gasca, Hill, Biro, Bartošek, Yamada, Pijanowski, Starr.

Cinema società e ideologia, Ed. di Cinemasud, Avellino, 1966 - pagg. 64, ill.

Secondo fascicolo dei Quaderni della rivista « Cinemasud », diretti da Camillo Marino. Scritti di Brunetta, Tozzi, Marino, Cacia, De Lutiis, Turco, Scan.

Festival documentazione e sociologie, Ed. di Cinemasud, Avellino, 1966 - pagg. 84, ill.

Terzo fascicolo dei citati Quaderni. Scritti di Martinelli, Cacia, Brunetta, Napolitano, Goerz, D'Alessandro, Gorazza, Rossellini, Siniscalchi, Castaldi, D'Onofrio, Marino.

ANGEL FALQUINA: *Estrenos fantasma,* Temas de Cine, Madrid, 1966 - pagg. 88.

Curioso ragguaglio sui film d'ogni nazionalità apparsi fuggevolmente e poi scomparsi, come fantasmi, dagli schermi spagnoli.

« *Sipario* », *numero speciale dei vent'anni 1946-1966,* a cura di Franco Quadri, Bompiani, Milano, maggio 1966 - pagg. 120, ill.

Il ricco fascicolo costituisce un bilancio della vita della rivista, ma sopra tutto di quella del teatro italiano nel dopoguerra. Esso contiene anche il testo de *La pietà di novembre* di Franco Brusati.

GUIDO GUERRASIO: *Con odio, cordialmente,* All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1966 - pagg. 134.

Un valente documentarista ha rivelato, con questi cento epigrammi, di essere un piccolo Marziale. La sua « strenna per adulti cattivi » è fra l'altro ricca di strali diretti a figure del mondo del cinema, molte delle quali ben riconoscibili. I componimenti felici sono certo più dei trenta di cui parla la citazione marzialesca che apre il volumetto a mo' d'epigrafe. Guerrasio è un fustigatore dei costumi tanto « sgradevole » (voglio dire pungente, come deve essere un epigrammista che si rispetti) quanto « gradevole » (voglio dire piacevole a leggersi).

EDOARDO BRUNO: *Espressione e ragione in Stroheim,* Armando, Roma, 1966 - pagg. 174.

Lo studio di Edoardo Bruno su Stroheim mira a cogliere in questo autore « il momento di passaggio dall'espressionismo alla ragione ». Per far ciò il Bruno ha cercato di inserire la figura del regista in un contesto culturale più ampio di quello strettamente cinematografico. Il saggio è quindi ricco di riferimenti, di citazioni, etc., ma, derivando da una serie di esercitazioni tenute presso la facoltà di Magistero dell'Università di Palermo, risente un poco della mancanza di una elaborazione più organica e definitiva, la quale avrebbe potuto consentire allo studioso di meglio chiarire e motivare le linee conduttrici della sua trattazione. Il volume si inserisce comunque utilmente e in parte originalmente nella non vasta fioritura di studi intorno a Stroheim. Esso contiene anche in appendice scritti di Stroheim, etc., una filmografia ed una bibliografia, quantitativamente abbondante, ma dove mancano proprio alcune delle voci di più specifica pertinenza.

GIULIO CESARE CASTELLO

MAN RAY: *Self Portrait,* Andre Deutsch, London, 1963.
MAN RAY: *Portraits,* réunis et préfacés par L. Fritz Gruber, Prima, Paris, 1963.

In *Self Portrait* possiamo leggere un autoritratto di artista dell'epoca favolosa dell'avanguardia: un artista che si

è espresso prima dipingendo, poi fotografando e filmando, ma anche fabbricando « oggetti inutili », e partecipando ai movimenti — dadaismo, surrealismo — che hanno avuto un ruolo estremamente importante nello sviluppo dell'arte del ventesimo secolo.

Man Ray è, per noi, personalità di primo piano per alcuni motivi particolari: per il posto che occupa nella storia della fotografia, come è lumeggiato anche nel bel volume di Helmut e Alison Gernsheim (*Storia della fotografia*) — una storia più condensata, tradotta in italiano, arricchita da capitoli sui fotografi moderni, della più famosa *The History of Photography* —, per le ricerche compiute nel campo fotopittorico (fotografia senza camera, rayogrammi), per il significato della sua presenza nel cinema di avanguardia (dadaista e surrealista).

Le pagine di *Self Portrait* dedicate a « Dada films and surrealism » sono illuminanti per la comprensione dei suoi film *Retour à la raison, Emak-Bahia, The Mistery of the Chateau of the Dice, Etoile de mer*; ma anche di *Anemic cinéma di Marcel Duchamp, Ballet méchanique* di Dudley Nichols e Fernand Léger, e di *Dreams that Money can buy* di Hans Richter (realizzato con la collaborazione di Marcel Duchamp, Man Ray, Max Ernst, Fernand Léger, Alexander Calder).

Man Ray visse anche a Hollywood e ne fotografò i personaggi più famosi degli anni attorno alla seconda guerra mondiale: Eric von Stroheim, Paulette Goddard, John Barrymore, Clifford Odets, Charlie Chaplin, Dudley Nichols, essendo stato anche amico e ritrattista di Picabia, Picasso, Gertrude Stein, Henry Miller, Marcel Duchamp, Brancusi, Georges Braque, Erik Satie, Joyce, Ezra Pound, T. S. Eliot, Virginia Woolf, Aldous Huxley, André Derain, Henri Matisse.

Una ricca raccolta dei suoi ritratti fotografici è stata pubblicata da Prisma con una prefazione di L. Fritz Gruber, lo stesso anno di *Self Portrait.*

HELMUT E ALISON GERNSHEIM: *Storia della fotografia*, Frassinelli, Milano, 1966.

Da molto tempo sono note le ricerche nel campo della storia della fotografia compiute da Helmut Gernsheim in collaborazione con la moglie Alison. Un'opera fondamentale uscì nel 1955 — *The History of Photography* — dal primo uso della camera oscura nel XVII secolo fino al 1914.

Stupendo volume di 396 pagine, più una sezione fotografica con 359 illustrazioni, venne stampato dalla University Oxford Press. Dieci anni più tardi gli autori pubblicavano una storia condensata — *A Concise History of Photography* (Thames and Hudson, 1965) — che riassume molte parti della prima *History* e traccia in successivi capitoli l'evoluzione che la fotografia ha compiuto negli ultimi anni. È questo volume che Frassinelli ha presentato al lettore italiano in una edizione agile dove naturalmente la parte illustrativa ha parte preponderante.

Particolare interesse per chi già conosceva la prima *History* assumono i capitoli dedicati agli ultimi cinquanta anni; gli autori esaminano l'opera di molti fotografi, presentando suggestivi campioni delle loro creazioni: sono Paul Strand, Lazlo Moholy-Nagy, Man Ray, Cecil Beaton, Edward Steichen, Edward Weston, Andreas Feininger, George F. Pollock, e molti altri, fra cui lo stesso Helmut Gernsheim, apprezzato fotografo oltre che storico.

M. V.

Film usciti a Roma dal 1° al 28-II-1967

a cura di ROBERTO CHITI

A ciascuno il suo.
Agente Tigre, sfida infernale - v. *Passeport diplomatique.*
Angeli nell'inferno - v. *The Young Warriors.*
Armata sul sofà, L' - v. *La vie de château.*
Colorados, I - v. *Joaquin Murieta - Tiburcia Vasquez - Apache Kid.*
Contessa di Hong Kong, La - v. *A Countess from Hong Kong.*
Da Berlino l'Apocalisse.
2 + 5, missione Hydra.
Funerale a Berlino - v. *Funeral in Berlin.*
Gangster venuto da Brooklyn, Un.
Grand Prix.
Gringo, getta il fucile! - v. *Pistola savaje.*
Hawaii.
Kriminal.
Morgan, matto da legare - v. *Morgan - A Suitable Case for Treatment.*
Notte dei generali, La - v. *The Night of the Generals.*
Operazione diabolica - v. *Seconds.*
Pelle di donna - v. *Journal d'une femme en blanc.*
Se sei vivo spara!
Spia che non fece ritorno, La - *One of Our Spies Is Missing!*
Streghe, Le.
Suspense a Venezia - v. *Venetian Affair.*
Tecnica per un massacro.
Tre uomini in fuga - v. *La grande vadrouille.*
Uccidi o muori.
Uomo del banco dei pegni, L' - v. *The Pawnbroker.*
Z-32, operazione dinamite - v. *Deuxième Bureau contre terroristes.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

Le note critiche sono di Ernesto G. Laura

A CIASCUNO IL SUO — r.: Elio Petri.
Vedere recensione di E. G. Laura e dati in questo numero.

COUNTESS FROM HONG KONG, A (La contessa di Hong Kong) — r., s. e sc.: Charlie Chaplin.
Vedere recensione di E. G. Laura e dati in questo numero.

DA BERLINO L'APOCALISSE / HEISSES PFLASTER FÜR SPIONE — **r.:** Mario Maffei - **s.:** dal romanzo « Caline Olivia » di Jean Laborde - **sc.:** V. Flamini. G. Gualtieri, Albert Kantoff, M. Maffei - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Mario Fioretti - **m.:** Bruno Nicolai - **scg.:** Antonio Visone - **mo.:** Franco Attenni - **int.:** Roger Hanin (Saint Dominique), Margaret Lee (Livia), Peter Carsten (Günther), Ivan Desny (Steve), Claude Dauphin (Lasalle), Helga Sommerfeld (Ingrid), Brigitte Wentzel (Frida), Ennio Balbo (Papillon), Edy Biagetti (Felix), Waldemar Frahm, Enio Girolami, Yves Branville, Jorge Rado, Jane Massey - **p.:** European Incorporation / Ufa International / Transinter Film - **o.:** Italia-Germania Occ. - Francia, 1966-67 - **d.:** Warner Bros.

DEUXIÈME BUREAU CONTRE TERRORISTES (Z-32, operazione dinamite) — **r.:** Jean Stelli - **s.:** dal romanzo di Slim Harrison - **sc.:** J. Stelli, Solange Térac - **f.:** Marcel Combes - **m.:** Camille Sauvage - **scg.:** naturale - **mo.:** Jeannette Berton - **int.:** Frank Villard (ispettore Jacques Martin), Dominique Wilms (Nadia Banot), Robert Berri (Fernand), Gamil Ratib (Igorian), Nadine Tallier, Jean Rellet, Philippe Guégan - **p.:** Carmina Films - **o.:** Francia, 1960-61 - **d.:** regionale.

2 + 5, MISSIONE HYDRA — **r.** e **sc.:** Pietro Francisci - **s.:** da un'idea di Fernando Paolo Girolami - **f.** (Eastmancolor) : Silvano Ippoliti e Giulio Albonico - **m.:** Nico Fidenco - **scg.:** Gianfranco Ramacci - **mo.:** P. Francisci - **int.:** Leonora Ruffo (Luisa Solmi), Roland Lesaffre (Solmi), Antony Freeman (Antonio Sabàto), Kirk Morris, Alfio Caltabiano, Leontine May, Nando Angelini, Gordon Mitchell, William Starling - **p.:** Aldo Calamàrà e Ermanno Curti per la Golden Motion Pictures - **o.:** Italia, 1966 - **d.:** regionale.

FUNERAL IN BERLIN (Funerale a Berlino) — **r.:** Guy Hamilton - **r. II unità:** Peter Medak - **s.:** dal romanzo di Len Deighton « The Berlin Memorandum » - **sc.:** Evan Jones - **f.** (Panavision, Technicolor) : Otto Heller - **m.:** Conrad Elfers - **scg.:** Peter Murton - **mo.:** John Bloom - **int.:** Michael Caine (Harry Palmer), Eva Renzi (Samantha Steel), Guy Doleman (col. Ross), Paul Hubschmid (Johnny Vulkan), Oscar Homolka (col. sovietico Stock), Tachel Gurney (signora Ross), Hugh Burden (Hallam), Thomas Holtzmann (Reinhart), Günter Meisner (Kreutzmann) Heinz Schubert (Aaron Levine), Wolfgang Völz (Werner), Klaus Jepsen (Otto Rukel), Herbert Fux (Arthur), Rainer Brandt (Baniamin), Ira Hagen (Monika), Marte Keller (Brigit), Erhart Stettner, John Ababjr - **p.:** Charles Kasher per la Lowndes-Harry Saltzman Production - **o.:** Gran Bretagna, 1966 - **d.:** Paramount.

GANGSTER VENUTO DA BROOKLYN, Un — **r.** e **s.:** Emimmo Salvi - **sc.:** Benito Ilforte, Sergio Tocci, Raniero Di Giovanbattista, E. Salvi - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Mario Paparetti - **m.:** Romano Rizzati - **scg.:** Saverio d'Eugenio - **mo.:** Cesare Bianchini - **int.:** Akim Tamiroff (Joe Montano), Evi Marandi (July O'Brian), Little Tony (Giorgio Buratti), Oreste Palella, Furio Meniconi, Feodor Chaliapin jr., Gabriella Andreini, Angela Luce, Dante Maggio, Mirela Panfili, Jesus Puente, Paco Saenz, Lilly Zander, Steve Mac Crea, Franco Doria, Tony Pulcini, Umberto Pergola - **p.:** Raniero Di Giovanbattista per la Cineradi/Coop. Cin. Astro - **o.:** Italia-Spagna, 1967 - **d.:** Indipendenti regionali.

GRAND PRIX (Grand Prix) — **r.:** John Frankenheimer.
Vedere recensione di L. Antera e dati nel prossimo numero.

GRANDE VADROUILLE, La (3 uomini in fuga) — **r.** e **s.:** Gérard Oury - **sc.:** G. Oury, Marcel Jullian, Danielle Thompson - **d.:** Georges e André Tabet - **f.** (Panavision, Eastmancolor) : Claude Renoir - **m.:** Georges Auric - **scg.:** Jean André - **mo.:** Albert Jurgenson - **int.:** Bourvil (Agostino Bouvet), Louis De Funès (Stanislao Lefort), Terry-Thomas (sir Reginald), Benno Sterzenbach (maggiore Achbach), Claudio Brook (Peter Cunnigham), Andrea Parisy (suor Maria), Mike Marshall (Alan Mac Intosh), Mario Marquet (la Madre Superiora), Marie Dubois (Ginetta), Colette

Brosset (madame Germaine), Pierre Bertin, Sieghardt Rupp, Paul Treboist, Hans Meyer, Grosso et Modo, Peter Jacob, Rudy Lenoir - **p. :** Robert Dorfmann per Les Films Corona - **o. :** Francia, 1966 - **d. :** Rank.

Un film di mestiere, questo, che non ambisce d'essere altro : ma un mestiere solidissimo sia nella costruzione del racconto che nella direzione degli attori, sicché il film può essere preso a modello di come si possa fare del cinema commerciale o « di consumo » senza volgarità e senza banalità. La vicenda appunta la sua satira sull'occupazione nazista di Parigi e può talora riecheggiare pellicole già viste, ad esempio Me and the Colonel (*Io e il colonnello*) *con Danny Kaye, ma le « gags » sono fresche e piacevoli, si vedano quelle che costellano la sequenza dell'inseguimento del « camion » carico di ortaggi. Bourvil, Louis de Funès (in una macchietta di famoso direttore d'orchestra esteriore ma esilarante) e Terry-Thomas (nel suo ormai collaudato « cliché » di inglese per antonomasia) sono i tre protagonisti. Nelle parti di fianco si rivedono Andrea Parisy, un po' persa per strada dopo* Les tricheurs, *e Claudio Brook, il* Simeon del deserto *di Buñuel.* (E.G.L.).

GRINGO, GETTA IL FUCILE ! : Vedere **PISTOLA SALVAJE.**

HAWAII (Hawaii) — **r. :** George Roy Hill.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

JOAQUIN MURIETA - TIBURCIA VASQUEZ - APACHE KID (I Colorados) — **r. :** William Witney - **s. :** dalle memorie dello sceriffo Matt Clark - **sc. :** Milton M. Raison, Maurice Tombragel - **f. :** Ellis « Bud » Tackery - **m. :** A.I.Vuk - **scg. :** Frank Arrigo - **mo. :** Irving Schoenberg - **int. :** Jim Davis (Matt Clark), Mary Castle (Frankie Adams), Rick Jason, Anthony Caruso, Kenneth Alton, Kristine Miller - **p. :** Herbert Yates e Edward J. White per la Republic - **o. :** U.S.A. - **d. :** regionale (sono tre telefilm uniti insieme).

JOURNAL D'UNE FEMME EN BLANC (Pelle di donna) — **r. :** Claude Autant-Lara.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

KRIMINAL — **r., s.** e **sc. :** Umberto Lenzi - **f. :** (Techniscope, Technicolor) : Angelo Lotti - **m. :** Raymond Full - **scg. :** Jaime Perez Cubere e José Luis Galicia - **mo. :** Jolanda Benvenuti e Antonio Jimeno - **int. :** Glenn Saxon (Kriminal), Andrea Bosic (Milton), Esmeralda Ruspoli (Lady Gold), Helga Liné (Inge Trude), Ivano Staccioli (Alex), Dante Pesani, Armando Calvo, Franco Fantasia, Susan Baker, Rossella Bergamonti, Mirella Panfili, Mary Arden - **p. :** Giancarlo Marchetti e Claudio Teramo per la Filmes/Estelà Films-Copercines - **o. :** Italia-Spagna, 1966 - **d. :** Titanus.

MORGAN - A SUITABLE CASE FOR TREATMENT (Morgan, matto da legare) — **r. :** Karel Reisz.

Vedere giudizio di G. B. Cavallaro a pag. 85 e dati a pag. 93 del n. 7-8, luglio-agosto 1966 (Festival di Cannes).

NIGHT OF THE GENERALS, The (La notte dei generali) — **r. :** Anatole Litvak.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

ONE OF OUR SPIES IS MISSING ! (La spia che non fece ritorno) — **r. :** E. Darrell Hallenbeck - **s. :** Henry Slesar - **sc. :** Howard Rodman - **f. :** (Metrocolor) : Fred Koenekamp - **m. :** Gerald Fried - **scg. :** George W. Davis, James Sullivan - **mo. :** Henry Berman, William B. Gulick - **int. :** Robert Vaughn (Napoleon Solo), David McCallum (Illya Kuryakin), Leo G. Carroll (mister Waverly), Maurice Evans (sir Norman Swickert), Vera Miles (Madame De Sala), Ann Elder (Joanna Sweet), Bernard Fox (Jordin), Dolores Faith (Lorelai Lancer), Anna Capri (Do Do), Harry Davis (Alexander Gritsky), Yvonne Craig (Wanda), Monica Keating (Olga), Cal Bolder (Fleeton), Robert Easton (Texano), James Doohan (Philip Bainbridge), Ollie O'Toole

(Corvy), Anthony Eustrel (cameriere), Richard Peel (L'uomo dei gatti), Barry Bernard (proprietario del negozio) - **p. :** Boris Ingster per l'Arena - **o. :** U.S.A., 1966 - **d. :** M.G.M.

PASSEPORT DIPLOMATIQUE (Agente Tigre, sfida infernale) — r. : Robert Vernay - **s. :** dal romanzo di Maurice Dekobra - **sc. :** Solange Terac e Monica Felt - **r. :** Paul Soulignac - **m. :** Raphaël Biondi - **mo. :** Jacques Mavel - **int. :** Roger Hanin (capitano Francis Mirmont), Christiane Minazzoli (Eva Dolhbry), Lucien Nat, Antonio Passalia, René Blancard, René Dary, Denise Bataille, Robert Favart, Yves Barsacq, Charles Millot - **p. :** Carmina Film S. N. C. / Euro Condor Films-Terra Film - **o. :** Francia-Italia, 1965 - **d. :** Indipendenti Regionali.

PAWNBROKER, The (L'uomo del banco dei pegni) — r. : Sidney Lumet - **scg. :** Richard Sylbert - **mo. :** Ralph Rosenblum - **altri int. :** Baruch Lumet (Mendel), Juano Hernandez (Smith), Linda Geiser (Ruth), Nancy R. Pollock (Bertha), Raymond St. Jacques (Tangee), John McCurry (Buck), Ed Morehouse (Robinson), Eusebia Cosme (signora Ortiz), Warren Finnerty (Savarese), Jack Ader (Morton), E. M. Margolese (Papà), Marianne Kanter (Joan), Marc Alexander (Rubin), - **p. :** Roger H. Lewis, Philip Langner e Joseph Manduke per la Ely Landau Prod. - **o. :** USA, 1964 - **d. :** Euro.

Vedere giudizio di G. Grazzini a pag. 129 e altri dati a pag. 138 del 8-9 agosto-settembre 1964 (Festival di Berlino '64).

PISTOLA SALVAJE / GRINGO, GETTA IL FUCILE! (sottotitolo: **THE TOUGH ONE) — r. :** Joaquin Luis Romero Marchent - **s. :** Jeff Lassiter - **sc. :** J. Lassiter, J. L. Romero Marchent, Giorgio Prosperi — **f. :** (Eastmancolor) : Federico J. Larrya - **m. :** Gianni Ferrio - **scg. e c. :** Giulia Mafai, Jaime Perez — **mo. :** Giancarlo Cappelli, Mercedes Alonso - **int. :** John Richardson, Gloria Milland, Fernando Sancho, Evi Marandi, Eduardo Fajardo, Mia Gemberg, Patrizia Giammei, Mauro Delfi, Luis Gaspar, José M. Caffarel, Roberto Rey, Emilio Rodriguez - **p. :** Hesperia Film / Dino Fazio e Federico Aicardi per la Tigielle 33 - **o. :** Spagna-Italia, 1966 - **d. :** I.F.C (regionale).

SECONDS (Operazione diabolica) — r. : John Frankenheimer - **altri int. :** Barbara Werle (segretaria), Frank Campanella (l'uomo nella stazione), De De Young (nurse), Edgar Stehli (sarto), Kirk Duncan (Felter), Ned Young (Henry Bushman), Françoise Ruggeri (la ragazza del « boudoir »), William Richard Wintersole (il dottore nella sala operatoria), Evans Evans (Sally), Leonard Nimby, Aaron Magidow, Tom Conroy.

Vedere giudizio di G. B. Cavallaro a pag. 82 e altri dati a pag. 92 del n. 7-8, luglio-agosto 1966 (Festival di Cannes).

SE SEI VIVO SPARA! — r. : Giulio Questi.

Vedere recensione di T. Kezich e dati nel prossimo numero.

TECNICA PER UN MASSACRO — r. : Robert M. White [Roberto Bianchi Montero] - **s. e sc. :** Jesus M. De Arozamena - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Salvator Gil, Antonio Modige - **m. :** Piero Umiliani - **scg. :** Ramiro Gomez - **mo. :** José Luis Matesanz - **int. :** German Cobos, Maria Mahor, Franco Ressel, Gaby B. Andress [Gabriella B. Andreini], Mary P. Count [Maria Pia Conte], Erik Schipper, Irving G. Mayer, Charles Jervis - **p. :** Cineproduzioni Associate / Cesareo Gonzales - **o. :** Italia-Spagna, 1966 - **d. :** Filmar (regionale).

STREGHE, Le — r. : Luchino Visconti, Mauro Bolognini, P. P. Pasolini, Franco Rossi, Vittorio De Sica.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

UCCIDI O MUORI — r. : Amerigo Anton [Tanio Boccia] - **s. : e sc. :** Mario Amendola - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Aldo Giordani - **m. :** Carlo Rustichelli -

scg.: Saverio D'Eugenio - **c.:** Giorgio Desideri — **mo.:** Cleofe Conversi - **int.:** Robert Mark (Jerry), Elina De Witt (Lisa), Fabrizio Meroni (Spott Griffith), Andrea Bosic (sceriffo), Albert Farley [Alberto Farnese] (Chester), Gordon Mitchell (Baltimora Joe), Furio Meniconi, Benjamin May [Beniamino Maggio], Tony Rogers, Mary Land, Antonio Fidone, Franca Dolbek, Violetta Chiarini, Maria Carisi, Remo Capitani, Piero Fumelli, Ivan G. Scratuglia, Stelio Tanzini, Renato Terra - **p.:** Luigi Rovere per la Regal Film - **o.:** Italia, 1966 - **d.:** Cineriz.

VENETIAN AFFAIR (Suspense a Venezia) — **r.:** Jerry Thorpe - **s.:** dal romanzo di Helen MacInnes - **sc.:** E. Jack Neuman - **f.** (Panavision, Metrocolor): Milton Krasner - **m.:** Lalo Schifrin - **scg.:** George W. Davis, Leroy Coleman - **e. s.:** Carroll L. Shepphird - **mo.:** Henry Berman - **f. sequenze veneziane:** Enzo Serafin - **int.:** Robert Vaughn (Bill Fenner), Elke Sommer (Sandra Fane), Felicia Farr (Claire Connor), Karlheinz Boehm (Robert Wahl), Luciana Paluzzi (Giulia Almeranti), Boris Karloff (dott. Pierre Vaugiraud), Roger C. Carmel (Mike Ballard), Edward Asner (Frank Rosenfeld), Joe De Santis (Jan Aarvan), Fabrizio Mioni (Russo), Wesley Lau (Neill Carlson), Bill Weiss (Goldsmith) - **p.:** Jerry Thorpe, E. Jack Neuman e Lloyd Richards per la Jerry Thorpe Productions - **o.:** U.S.A., 1966 - **d.:** M.G.M.

Ogni tanto i produttori di film « gialli » si rammentano di Venezia e pensano che il ricordo dei Dogi e dei lontani secoli dei duelli, dei veleni e degli intrighi possano creare ancor oggi, per le strette calli, una « suspense » particolare. Varrebbe la pena di recuperare Ombre sul Canal Grande *di Pellegrini, a suo tempo troppo bistrattato, per cogliere l'esattezza di una « autentica » atmosfera veneziana applicata ad una struttura di mistero. L'americano Jerry Thorpe, basandosi su un normale romanzo spionistico della MacInnes, ha fatto, nel complesso, un buco nell'acqua, con una vicenda priva di mordente e sceneggiata alla brava, né sorretta dall'impiego di pur discreti attori (fra cui il quasi ottantenne Boris Karloff in una patetica parte di vittima dopo tanti anni di personaggi malefici). Da rilevare, comunque, la Venezia insolita, invernale, grigia, e piovosa, fissata a colori, fuori dagli schemi hollywoodiani, dal nostro Enzo Serafin.* (*E.G.L.*).

VIE DE CHATEAU, La (L'armata sul sofà) — **r.:** Jean-Paul Rappeneau - **s. e sc.:** J. P. Rappeneau con la coll. di Alain Cavalier e Claude Sautet - **dial.:** Daniel Boulanger - **f.:** Pierre Lhomme - **m.:** Michel Legrand - **scg.:** Jacques Saulnier - **mo.:** Pierre Gillette - **altri int.:** Marc Dudicourt (Schimmelbeck), Robert Moor (il giardiniere Plantier), Donald O'Brien (l'ufficiale americano), Paul Le Person (Roger il commesso), Alexis Micha (il monello), Pierre Rousseau (l'attendente), Marie Marc (Pauline, la vecchia serva), Annie Cuegan (la cameriera dell'albergo), Niksa Stafanini (il generale tedesco), Christian Barbier (il colonnello francese), Jean Pierre Moulin (il tenente), Katia Christine, Valerie Camille - **p.:** Nicole Stephane per l'Ancinex - Gobela Films - La Guéville - **d.:** Dear-20th Century Fox.

Vedere giudizio di L. Micciché a pag. 153 e altri dati a pag. 167 del n. 7-8, luglio-agosto 1966 (Festival di Karlovy Vary).

YOUNG WARRIORS, The (Angeli nell'inferno) — **r.:** John Peyser - **s. e sc.:** Richard Matheson dal suo romanzo - **f.** (Panavision, Technicolor): Loyal Griggs - **scg.:** Alexander Golitzen, Alfred Ybarra - **mo.:** Russell F. Schoengarth - **int.:** James Drury (serg. Cooley), Steve Carlson (soldato Hacker), Jonathan Daly (soldato Guthrie), Robert Pine (soldato Foley), Michael Stanwood (Riley), Jeff Scott (Lippincott), Johnny Alladin (Harris), Hank Jones (Fairchild), Tom Nolan (Tremont), Norman Fell (serg. Wadley), L. E. " Buck " Young (Schumacher), Ken McWhirter (il tenente) - **p.:** Gordon Kay per l'Universal - **o.:** U.S.A., 1966 - **d.:** Universal.

Vol. III (tomo I e tomo II): SCRITTI STORICI E CRITICI

a cura di **Leonardo Autera**

Panorami delle varie cinematografie - Correnti e generi - Analisi comparate: film e testo letterario - Rassegne critiche della Mostra di Venezia dal 1937 al 1942 - Analisi strutturali dei più importanti film dell'epoca e del passato - Recensioni.

Saggi e critiche sono di J. Comin, E. Cecchi, G. Viazzi, U. Casiraghi, R. Paolella, L. Bianconi, F. Pasinetti, A. Pietrangeli, D. Purificato, P. P. Trompeo, L. Chiarini, U. Barbaro, M. Praz, R. May, G. Paolucci, G. Puccini, E. Fulchignoni, F. Pertile, E. Cancellieri, V. Bonajuto, G. Usellini, G. Guerrasio, R. Mariani, V. Bartoccioni, G. Tucci, V. Marinucci, U. De Franciscis, M. Verdone, A. Magli, W. Dirani, G. De Santis, M. Antonioni, V. N. Novarese, A. Valente, R. Assunto, M. Mida, ecc.

Vol. IV: SCENEGGIATURE

a cura di **Leonardo Autera**

Sceneggiature originali: *La kermesse héroïque, Un chien andalou, Ettore Fieramosca, Via delle Cinque Lune, Gelosia.*

Sceneggiature desunte dal montaggio: *L'histoire d'un Pierrot, I proscritti, Variété, A nous la liberté.*

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920 e saggi di sceneggiature italiane dell'epoca (*Scipione l'Africano, La peccatrice, Piccolo mondo antico, Addio giovinezza, Alfa Tau, Bengasi, La bella addormentata*).

In « Appendice » due « spunti per film » di Michelangelo Antonioni e Mario Praz.

Vol. V: INDICI

Repertorio dei titoli di film e nomi di registi citati nei quattro volumi.

Ogni volume, di circa 800 pagg. (per complessive 4204 pagg.) e di formato 13,7×23, è rilegato in tela con sopracoperta. Costo dell'intera opera (indivisibile) L. 40.000

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

(Segue dalla pag. 2 di copertina)

TESTIMONIANZE

I FILM

I LIBRI